Mircea Ghițulescu

cartea cu artiști

Teatrul Românesc Contemporan

III 279.966

Uniunea Scriitorilor din România

BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCU" IAȘI
III 279.966

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Mircea Ghiţulescu

CARTEA CU ARTIŞTI

TEATRUL ROMÂNESC CONTEMPORAN

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Această carte s-a tipărit cu ajutorul financiar
al Primului Ministru al României, domnul Adrian Năstase

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
GHIŢULESCU, MIRCEA

Cartea cu artişti. Teatrul românesc contemporan /
Mircea Ghiţulescu - Bucureşti:
Editura Redacţiei Publicaţiilor pentru Străinătate, 2004

ISBN - 973-8333-26-1
792(498)(091)
792(498):929

Coperta: Mihaela Şchiopu
Redactor: Cristiana Gavrilă

Copyright © 2004 Uniunea Scriitorilor din România
ISBN - 973-8333-26-1

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Mircea Ghiţulescu

380.866

CARTEA CU ARTIŞTI

TEATRUL ROMÂNESC CONTEMPORAN

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

24 IAN. 2005

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Teatrul imperfect şi nefolositor

Teatrul imperfect. Într-un eseu despre spectacolele europene cu **Livada de vişini,** de A.P.Cehov, Georges Banu sugerează că teatrul a devenit o livadă de vişini ce urmează a fi defrişată de un abstract Lopahin, pentru că în spaţiul ocupat de teatru urmează să se construiască o cale ferată. O altă cale ferată. A filmului, televiziunii şi internetului. Astfel, ilustra melodramă a lui Cehov, ar fi un text profetic ce avertizează asupra pragmatismului civilizaţiei ce elimină romantismului peisagistic al iubitorilor de teatru şi de livezi în floare. Putem admira analiza lui Georges Banu în toată splendoarea ei speculativă dar, în acelaşi timp, să nu împărtăşim nostalgia pentru un teatru contemporan pe cale de dispariţie. Paradoxal, secolul trecut care, practic, a re-inventat teatrul prin apariţia acelei profesiuni miraculoase care este regia, este şi secolul care a decretat cele mai multe crize ale acestei arte. În acelaşi timp, nici un alt secol nu a afirmat cu atâta strălucire rezistenţa teatrului care a reuşit să supravieţuiască în confruntarea cu artele vizuale adverse. Într-o lume a audio-vizualului (care este una a tehnologiei), între atâţia fani ai imaginii pe peliculă, exclusivişti şi militanţi, mondeni şi volubili, autentici sau snobi, iubitori de confort sau, poate, doar nerăbdători să vadă, spectatorul de teatru îşi asumă condiţia minoritară. A spune astăzi că preferi teatrul în locul filmului sau televiziunii, că nu ai schimba pentru nimic în lume imaginea de pe scenă cu marele sau micul ecran, nici semi-întunericul mişcător al sălii de spectacol cu întunericul compact al sălii de cinema este un fel de a face figură de retardatar. Cu toate acestea, nu sunt puţini cei ce ce resimt epidemia audio-vizuală ca pe un pericol. Poate că forţa teatrului stă în propria imperfecţiune. Armă artistică perfectă, camera de captat imagini este atât de bine echipată încât spectacolul de teatru, în comparaţie cu filmul, pare o luptă inegală. Dar, prin ceva anume filmul rămâne supărător pentru privirea spectatorului de teatru. Poate pentru că îţi şopteşte în fiecare clipă din ce unghi trebuie să urmăreşti acţiunea, ce anume trebuie să vezi în prim plan şi în plan secund şi ce trebuie, doar, să întrezăreşti. Simţi că cineva te trage de mânecă, te sâcâie, te împinge, te busculează, că vrea să-ţi facă binele cu de-a sila. Între tine şi imaginea

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

de pe ecran se strecoară necruţătoare şi inexpugnabilă, camera de filmat. Parcă te uiţi pe gaura cheii cu un ochi deschis şi celălalt închis, privind cu jumătate din capacităţile vizuale printr-un ochean pe care nici măcar nu-l mânuieşti singur. Vrei să vezi figura reginei Gertrude când o chestionează Hamlet, dar cameramanul îţi oferă un prim plan cu prinţul. Dacă, dimpotrivă, vrei să-l vezi pe Hamlet, primeşti un prim plan cu ridurile reginei. În schimb, la teatru, privirea se plimbă liberă pe chipul actorilor, înregistrează, înfiorată, exactitatea sau inexactitatea relaţiilor dintre personaje, ori pasivitatea ornamentală a planurilor secundare pândind "ieşirile din rol" ale actorilor, mai bucuroasă când vânează greşeli decât întrezărind perfecţiunea. Fără îndoială, fiecare alege arta care i se potriveşte. Alegem teatrul sau filmul după un puls al sensibilităţii personale şi, mai ales, nu suntem exclusivişti, pentru că nu mai există astăzi în lume acea conştiinţă imaculată care să nu fi utilizat euforice video. Artă conservată sau conservă de artă, imaginea video se potriveşte oamenilor grăbiţi să înţeleagă, firilor voluntare, nerăbdătoare să se desfete şi să se instruiască. Imaginea plană este arta pragmaticilor grăbiţi să prindă câte puţin din toate deliciile vieţii dar şi a celor dintr-o bucată care preferă să le vorbeşti pe şleau pentru că detestă, ocolurile, complicaţiile intelectuale, metafora, politeţea artistică. Mai mult decât savoarea greu plătită a adevărului descoperit pe-ndelete, îi farmecă adevărul gata descoperit. Un film este o experienţă pecetluită, consumată. Spectacolul de teatru, una în curs de desăvârşire. O operă perfectă - filmul, una imperfectă dar oricând perfectibilă - teatrul. Deosebirea dintre imaginea teatrală şi imaginea tehnică este aceea dintre mersul cu automobilul şi mersul pe jos. Nimeni nu contestă perfecţiunea automobilului ca mijloc de transport, după cum nimeni nu contestă perfecţiunea *camerei* ca mijloc de a reda imaginea lumii. Dar, în acelaşi timp sunt foarte clare avantajele mersului pe jos şi ale lumii reduse la suprafaţa de câteva zeci de metri patraţi ai scenei. Poate că tocmai insuficientul face din teatru o artă necontenit creatoare. Silit să comprime lumea (ceea ce, la nevoie, poate fi chiar o definiţie a artei), teatrul a fost obligat să devină ingenios, să creeze spaţiu sau, cel puţin, să-l redimensioneze, astfel încât, într-o mică denivelare în planul scenei să vezi un abis şi în ridicarea fundalului, orizontul lumii. Teatrul abstractizează şi te înalţă de la fenomen la semn. Un felinar la arlechin echivalează cu o stradă săracă dacă e modest, sau cu Podul Alexandru al III-lea din Paris dacă e ornamentat. Actorii beau din pahare goale dar apa se transformă în vin, iar un ospăţ de pomină durează câteva secunde. Timpul teatrului este în afara timpului cronometrat. Este un timp al conştiinţei şi nu al ceasornicului. Mai important este că teatrul şi-a creat un limbaj numai al său şi, având un limbaj, are un stil. Tot ce se petrece pe scenă, fiind exprimat în limbajul specific al teatrului, se molipseşte de stil, se stilizează. Imaginea înregistrată va suferi din cauza abundenţei de posibilităţi în timp ce teatrul este obligat să rămână ingenios în sărăcie. Nu poţi vedea de două ori acelaşi spectacol după cum nu te poţi scălda în aceeaşi apă a unui râu, ceea ce coincide cu

definiţia mişcării formulată de greci. De fiecare dată, apare o imperfecţiune fulminantă. Livada de vişini a teatrului mai are mult de trăit pentru că există actorii, oameni ce se oferă să fie văzuţi, singurii care fac legătura dintre artă şi viaţă. Din acest motiv teatrul, între arte, are cel mai mare procent de vitalitate.

Teatrul nefolositor. De ce merg la teatru cei care mai merg încă la teatru? Se vorbeşte despre o aşa zisă putere sau forţă a teatrului, deşi, alăturate, noţiunile de **artă** şi **forţă** par incompatibile. Ideea de **forţă** a teatrului, porneşte din latura pragmatică a spiritului. Acea parte ce nu suportă ideea că există lucruri care nu servesc la nimic. Iar artele au fost totdeauna expuse suspiciunii de inutilitate. Teatrului i-au fost atribuite, rând pe rând sau simultan, felurite misiuni. În general a fost acceptat ca şcoală. A limbii naţionale, a bunelor moravuri, a bunelor maniere. Mai târziu a devenit agent politic şi social, medicament, şi, nu e rău să ne aducem aminte, metodă de formare a *omului nou* din ideologia totalitaristă. Poate pentru că, în primul rând, dictaturile sunt acelea care nu suportă lucrurile nefolositoare. Nici economia de piaţă nu face excepţie. Societatea de consum practică acelaşi tip de **teatru militant** care ne-a deprins cu viciul scopului, doar că scopurile sunt altele. Orice formă de militantism (termenul definind mai degrabă dorinţa de forţă decât forţa însăşi), împinge teatrul în zona utilului de unde cu greu mai poate fi scos. Acest **teatru folositor** a stârnit controverse, a determinat modificări estetice, a însăilat stiluri şi teorii, dar nu a modificat, aşa cum a visat, destinul comunitar, asemenea ştiinţei. În general, acţiunea comunitară a teatrului este reacţiune, pentru că nu provoacă, ci evocă prefacerile. Eroarea porneşte din nevoia de profituri imediate, pe cât se poate palpabile. Dar efectul teatrului nu este instantaneu, nu produce reacţii imediate, deşi mijloacele sale sunt frecvent folosite în acest scop. Teatrul nu va îmbolnăvi pe cel sănătos şi nu va lecui pe cel bolnav pentru că nu este un elixir, nici remediu miraculos. Artele nu se vor constitui niciodată într-un sistem de pedepse care să aducă pe calea cea bună pe cei păcătoşi care se întâmplă să asiste la un spectacol. Totuşi, de vreme ce este frecventat, teatrul exercită, dacă nu o forţă a schimbării, cel puţin o putere de seducţie. De regulă el este considerat "o şcoală unde înveţi râzând voios", cum spunea Alecsandri. În fond, **Chiriţa în Iaşi** este printre cele mai vechi contribuţii teoretice moderne privind "mersul la teatru": Chiriţa, Aristiţa, Calipsiţa şi Guliţă se uită pe scenă ca într-o oglindă, se recunosc şi se ruşinează. Idealul unui **teatru folositor** primeşte, aici, maxima lui argumentare. Shakespeare însuşi spunea că mergem la teatru să vedem lumea în oglinda care măreşte şi luminează detalii imperceptibile cu ochiul liber. Aşa cum ne privim în fiecare dimineaţă chipul în oglindă, un chip pe care l-am privit de mii de ori, dar descoperim, de fiecare dată, noi detalii ce ne ghidează spre adevărul chipului nostru. Şi asta pentru că omul este, prin excelenţă **o fiinţă avidă să vadă ceea ce ştie deja.** "Privirea în oglindă" îl ajută să se detaşeze exact atât cât este nevoie pentru a vedea ce anume ştie. Curiozitatea de a vedea ceea ce ştii este un viciu ce include toate

formele de narcisism: de la a te vedea pe o videocasetă dansând la o nuntă sau călătorind în Italia, până la a savura propria colecţie de poze. Oglinda, teatrul, fotografia, cinematograful sunt forme ale tendinţei omului de a se privi pe sine, nu pe ceilalţi, cum ar părea. Un mod de a deveni, pentru o clipă, **celălalt,** profitând, astfel, de un plasament mai bun în studierea propriei persoane. Este un schimb de impresii necesar pe care, nu strada, ci doar teatrul, cu sistemul său de **personaje în acţiune** îl poate satisface. Nu este vorba, sau, mai exact, nu avem motive să restrângem idealul alecsandrinian de "a învăţa râzând voios" ci, dimpotrivă, să explicăm nevoia de participare cu bucurie şi suferinţă la spectacolul de teatru, nevoia de a învăţa prin exaltare şi deznădejde, de a te afla, cum spunea Aristotel, între frică şi purificare. Dar, iată, şi aici ceva sună fals pentru că, la o primă evaluare, arta este făcută pentru artist, mai puţin pentru cel căruia pretinde că se adresează. Artistul este primul beneficiar al stării de **catharsis,** pe el îl modifică, lui îi motivează existenţa cu iluzia că se află printre cei aleşi. Fără îndoială că, vorbind despre un **teatru folositor,** acesta este în primul rând al poetului dramatic, al actorului, al regizorului, al scenografului. De aceea, nimeni "nu iubeşte" teatrul mai mult decât cei care îl fac de unde şi frecvenţa declaraţiilor patetice de genul **teatrul este viaţa mea** cu care sunt presărate, invariabil, convorbirile cu oamenii de teatru. De aici, desigur, şi fenomenul diletantismului (mai răspândit în artele plastice) pentru că, a practica arta, este mai important decât arta însăşi, decât contemplarea ei. În sfârşit, dacă este să descoperim cu tot dinadinsul influenţa teatrului, trebuie să urmărim modificările ce se produc în evoluţia individuală a teatromanului. Pentru un ochi exersat este relativ uşor să distingă într-un grup de cinci indivizi pe cel care merge la teatru. Observăm, de regulă, diferenţele de calitate inscrise pe chipul oamenilor dar, mult mai interesant pentru fizionomist, este să discearnă măsura în care aceste diferenţe sunt determinate de cultură. Mulţimea poate fi câştigată de partea unei idei, poate fi provocată, transformată, mutilată prin forţa unui discurs de mare efect oratoric dar individul nu. Un spectacol de teatru nu este făcut pentru a scoate lumea în stradă în numele unei idei şi nici nu va reuşi să o facă pentru că, în aceeaşi clipă, devine militant. Dacă nu putem vorbi, în acest sens, de un teatru folositor, putem reflecta, în schimb, la acel **teatru nefolositor,** capabil să "îmbrace" viaţa, la un teatru al individului, nu al mulţimii.

Autonomia criticii. Într-un almanah teatral, Eugen Lovinescu răspundea la întrebarea de ce nu scrie cronică dramatică declarând, fără precauţii, că urăşte ziaristica şi pe ziarişti pentru indiferenţă şi superficialitate. Cronica de spectacol, fiind redusă la specia jurnalistică, rezultă şi motivul pentru care nu a insistat pe această linie deşi încercările n-au lipsit. Intrând în detalii, criticul adaugă că de vină este "caducitatea" speciei în raport cu iluzia eternităţii pe care şi-o face scriitorul despre textele sale. Dar şi faptul că în calitate de critic de teatru eşti obligat să iei ce oferă afişul teatral pe când criticul literar are şansa să aleagă ce vrea din moştenirea

literară a lumii. În sfârşit, critica de teatru "te sileşte să te ocupi forţat de ceea ce nu merită nici o atenţie şi, în afară de elementul literar, să diseci şi elementul realizării scenice, să te ocupi de actori, de joc, de plastică, pulbere ce dispare fără urmă dincolo de reprezentaţie". Nu există artă decât pe suport material, vrea să ne spună criticul: o carte pe care poţi să o ţii în mână, un tablou pe care îl pui pe perete, muzica pe care o asculţi. Dar toate obiecţiile împotriva criticii de teatru devin tot atâtea provocări în favoarea ei. Tocmai pentru că este o specie literară inferioară care se exercită asupra unui obiect de artă efemer ea merită să fie cultivată. Însă, ceea ce spune foarte just Eugen Lovinescu despre caracterul creator al criticii literare se potriveşte la fel de bine şi criticii de artă. "Critica nu urmează drumul operei studiate ci îşi taie singură un destin propriu prin meritul său de expresie", spune Eugen Lovinescu adăugând: "Primele mele volume /.../ trădează tendinţa de a preface critica în artă. Fiecare articol încearcă să realizeze o formulă originală cu o punere în scenă specială, dialog, fantezie, motive decorative ca şi cum el ar fi o operă de artă în sine, nu o anexă critică a adevăratei opere". Lovinescu este un om de teatru dar unul care iubeşte spectacolul scris. În fond **critica** înseamnă **a vorbi despre artă,** iar a vorbi despre artă a devenit, cu timpul, la fel de important cu a face artă. **Poetica** lui Aristotel este la fel de importantă ca opera lui Eschil, Rolland Barthes, egal cu Racine, şi Jan Kott, indispensabil, ca Shakespeare. Marile culturi transformă arta în comentariu despre artă. Critica literară franceză, să spunem, este, astăzi, la fel de interesantă ca literatura franceză. După atâtea încercări ale secolului trecut (stăruitoare, savante, nu odată comice) de a transforma critica în ştiinţă exactă, pe latura "impresionistă", aceasta s-a transformat în artă autonomă ce se supune aceloraşi legi, între care prima este, desigur, aceea de a fi plăcută la citit. Citim cu aceeaşi plăcere pe Miguel de Unamuno ca şi pe Cervantes, pe Călinescu-romancier şi pe Călinescu-istoric literar. Un reformator al literaturii europene tipărea la Bucureşti, în 1934, un volum de interpretări critice intitulat **Nu** în care pulveriza figuri marcante ale literaturii române de la Ion Barbu la Arghezi şi Camil Petrescu. Iconoclastul Eugen Ionescu avea să recidiveze un an mai târziu aplicând aceeaşi metodă asupra patriarhului literaturii franceze într-un savuros eseu intitulat **Viaţa grotescă şi tragică a lui Victor Hugo,** considerând, ca şi Jean Paulhan, predecesorul său în Academia Franceză, că "blamul criticii serveşte mai bine un autor decât alcoolul un fruct". La interval de trei decenii, după schema binecunoscută a păcălitorului păcălit, Eugen Ionescu, devenit celebrul Ionesco, dramaturg scandalos şi genial, va fi victima aceleiaşi metode de care se plânge pe nesfârşite pagini în **Note şi contranote.** "Asta te face să te îndoieşti grozav - izbucneşte artistul din fostul critic – nu numai în **obiectivitatea** acestor critici, ci, mai ales, pune în discuţie posibilităţile oricărei critici de vreme ce poate afirma despre aceeaşi operă două păreri contradictorii în acelaşi timp". Intr-adevăr, acest mod de a demonstra că totul este posibil, dincolo de virtuozitatea intelectuală, are puternice efecte demoraliza-

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

toare, deşi ar părea, dimpotrivă, o demonstraţie de forţă. Un triumf al criticii s-ar zice; de fapt, dovada clară a inconsistenţei, dacă nu cumva al eşecului ei ca ştiinţă, al relativităţii ei derutante. Într-un mod care ar merita un examen aparte, apariţia volumului **Nu** a marcat conştiinţa critică românească aducând în prim plan **criticul terorist**, spaima cărţilor, saloanelor şi premierelor. Cultura interbelică, plină de iniţiative revoluţionare şi reformatori vaticinari este plină de atitudini radicale, susţinute cu limbajul corespunzător: "Afirmaţiile noastre au supărat pe **neghiobii** mulţumiţi şi plini de golul lor", scria cronicarul Haig Acterian. Când nu era injurios şi normativ, devenea ameninţător în stilul post-nietzscheean: "Vom face o critică dreaptă. Vom scutura pomul. De e copt, cade lângă noi. De e verde, îl creştem noi. De e putred, la teasc!" Tonul mesianic al lui Acterian este al oricărui începător care vrea să folosească analiza critică, mai exact **să se folosească** de ea. "Acesta este teatrul de care avem nevoie", decretează, astăzi, un începător despre piesa mediocră a unui tânăr autor. Nu expresia militantă cu ton de verdict te surprinde, nici chiar ideea că nu există decât un singur fel de teatru "de care avem nevoie". Dacă ar fi aşa, ne-am fi săturat demult să mai mergem la teatru. Consecinţa imediată este tonul insolent şi normativ ce transformă observaţia critică în insultă critică. Pentru comentatorii de tip Acterian, **critica** înseamnă **a critica** în sens propriu, a înjura, nu a parcurge împreună cu artistul o experienţă de cunoaştere şi a identifica acel pigment de noutate pe care îl conţine. Strindberg spunea că un autor dramatic scrie o piesă de teatru pentru o singură scenă. Pentru scena în care îşi expune "invenţia" sa, descoperirea sa ştiinţifică. Strindberg însuşi, când a a inventat-o pe Domnişoara Iulia trebuie să fi jubilat ca soţii Curie când au descoperit radioactivitatea. În aglomeraţia compactă din literatură, a descoperit un loc liber unde a pus pe Domnişoara Iulia, loc situat, poate, între Macbeth şi Vidra lui Hasdeu. Spre asemenea descoperiri trebuie să tindă exerciţiul critic. Împotriva opiniei curente, critica nu mai înseamnă demult **a critica**. (În sens etimologic **kritikos**, în greaca veche, era un termen juridic ce denumea **sentinţa**) şi ar fi bine ca noul mileniu să descopere o altă denumire pentru această îndeletnicire făcută, nu pentru a nimici, nici pentru a exalta un obiect de artă. **Contemplarea critică** este, poate, expresia ce ar defini critica mult mai exact ca posibilitate de a reflecta alături de artist, datorită însuşirii ei de a revela partea enigmatică (şi nu pe aceea vizibilă, explicativă, realistă) a oricărei creaţii. În măsura în care cartea de literatură sau spectacolul de teatru reprezintă generalul ascuns în particular şi ininteligibilul în aproape inteligibil, într-o formă tot atât de enigmatică precum roata care imită mersul, fără a semăna cu piciorul, apariţia unei profesiuni iniţiatice care să te ghideze prin "pădurea de simboluri" era o necesitate. Dar criticul s-a refugiat în gazetărie, un loc de unde nu se vede prea bine "la ce foloseşte" critica, de aceea se grăbeşte să-i dea o întrebuinţare. În fond, criticul este o persoană farmec şi influenţă în controversele despre artă. Un iniţiat în căutare de discipoli pe care îi călăuzeşte pe drumurile întortochiate, intermitente, dintre univers

şi "bobul de rouă" care îl oglindeşte: arta. El va presupune fără încetare că obiectul de artă este o enigmă ce trebuie dezlegată, repetând la nesfârşit sacrilegiul de "a strivi corola de minuni a lumii" de care se ferea Lucian Blaga. Dacă poezia, în aceeaşi metaforă blagiană, "sporeşte a lumii taină", critica este o profesiune complet lipsită de poezie dar, în absenţa destăinuirii, îşi pierde orice motivaţie. La urma urmei, **obiectivitatea** pe care o solicita Ionesco este o utopie. Criticul nu va putea spune niciodată ce spectacol **s-a văzut** ci spectacolul pe care **l-a văzut.** Eminescianul "privitor ca la un teatru, drept e-n lume să te-nchipui" oferă perspectiva optimă pentru criticul care merge la reprezentaţie pentru a participa la contemplare.

*

Mod de întrebuinţare. Cele mai multe din istoriile lumii sunt reconstituiri, istorii văzute cu ochii altora. Sunt lucrări savante, într-adevăr, dar lipsite de valoarea indispensabilă a mărturiei care, în cazul teatrului, este decisivă. Orice istorie care se întinde pe un interval mai mare decât viaţa de spectator a istoricului conţine un fals. De aceea, o istorie a teatrului văzută "cu ochiul liber" este de neimaginat. Tot ce se poate face este un mozaic alcătuit din **fragmente, secvenţe** şi **instantanee** ceea ce ne-am şi propus pentru a fi cât mai aproape de adevăr şi cât mai departe de reconstituirea arhivistică. Nu destul de departe, pentru că în secţiunea **Instantanee** am chemat în ajutor alţi martori ai teatrului cărora le mulţumim pe această cale. Materialul critic şi informativ grupat pe regizori se referă la teatrul românesc după anul 1950. În primele două secţiuni (**Fragmente** şi **Secvenţe**), este organizat cronologic. Pentu cea de a treia secţiune (**Instantanee**) criteriul este alfabetic. Am eliminat orice tendinţă de ierarhizare, astfel că apartenenţa regizorilor artistici la una sau alta dintre cele trei secţiuni nu are nici o semnificaţie axiologică ci este legată strict de cantitatea de informaţie de care am beneficiat şi mai ales, de calitatea informaţiei, cel mai important fiind contactul direct cu opera.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

FRAGMENTE

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Sorana Coroamă Stanca, Cafeneaua de Carlo Goldoni. Teatrul Național Cluj Napoca, 1986.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Sorana Coroamă Stanca

Cafeneaua. Nu suntem îngeri. Seară cu dans

Cafeneaua lui Carlo Goldoni este un **forum** degradat, o berărie caragialiană unde se consumă şi se divulgă omeneşti păcate ale citadinilor veneţieni. Este locul public al tuturor indiscreţiilor, loc foarte seducător pentru amatorul studiilor de moravuri. Indiscreţiile declanşează pasiuni şi conflicte, lumea pierde justa măsură şi toţi încep "să se dea în stambe", în maniera nefardată a comicului popular. În colecţia de portrete amalgamate de Goldoni într-un scenariu din care nu se constituie, până la urmă, un edificiu dramatic unitar ci doar o suită de scheciuri, locul central îi aparţine lui Eugenio care îşi neglijează, nu numai interesele conjugale, ci şi pe cele extraconjugale, înrobit de patima jocului de cărţi în care îl antrenează Leandro şi Pandolfo, cel din urmă fiind văzut de regizoare ca un pistolar din filmele cu **cow-boy**. Simplificată, astfel, la esenţă, satira lui Goldoni vizează în cel mai didactic spirit cu putinţă, viciul jocului de cărţi pe care îl şi sancţionează finalmente prin arestarea lui Pandolfo. Desigur, funcţionează şi un punctaj moralizator secundar fie că este vorba de limbuţia lui Don Marzio, de infidelitatea lui Eugenio, de nestatornicia masculină sau de uşurătatea feminină. Acestea fiind ofertele textului, Sorana Coroamă Stanca s-a simţit obligată să opereze câteva binevenite schimbări, spectacolul fiind remarcabil prin acurateţea desenului regizoral, purtând în toate detaliile marca profesionalismului care îmbină rutina (ca virtute) şi prospeţimea atitudinii (ca temperament). O idee foarte bună a fost transformarea lui Don Marzio în observator şi comentator al întâmplărilor. Nu numai pentru că, în felul acesta, textul, cam rebel, cu ramificaţii inutile şi afluenţi parazitari, se adună într-o singură matcă, dar lumea pe care o percepem din trăncăneala lui Don Marzio capătă chipul şi asemănarea acestuia. Actorii joacă febril şi, dacă spectacolul mai are încă o calitate indiscutabilă, aceasta este cadenţa impusă de actori, fiecare mobilizându-se pentru a suplini ceea ce am resimţit adesea ca lipsă de umor. Nota de frenezie o dau actriţele Lucia Wanda Rusu (Trappola, o drăgălaşă subretă provocatoare), Catrinel

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Dumitrescu (Lisaura – o curtezană cinică), Mariana Popovici (Vittoria - o femeie tare cu porniri asasine alternând cu amuzante revărsări de tandreţe), Maria Munteanu, soţia îndrăgostită, mânată de fierbinţeli erotice, orbecăind la propriu în căutarea lui Leandro. Miriam Cuibus joacă rolul Căpitanului travestit care îl va captura pe trişorul Pandolfo schimbând măşti şi citate din commedia del'arte sau din cinematograful muf. Noutatea este Marius Bodochi, un Eugenio plin de graţie care se transformă dintr-un pierde vară antipatic, într-o victimă agreabilă şi demnă de compasiune. Cu tendinţa sa de a lua orice partitură pe cont propriu, ezitând pe replică atât cât trebuie, Gelu Bogdan Ivaşcu balansează comic între umilinţă şi autoritate în rolul amorezului Lisaurei (Leandro). George Gherasim îl interpretează cu bonomie pe blajinul Ridolfo, proprietarul consternat al Cafenelei iar Petre Băcioiu este inventiv în gureşul Don Marzio. Un iureş de cuvinte şi acţiuni scenice, o lume intens colorată a cărei unică lege este parodia. Decorul şi costumele lui Constantin Russu sporesc voioşia de carnaval ca şi muzica lui Iosif Herţea.

Nu suntem îngeri. Iată un titlu concesiv în care Paul Ioachim ascunde în parabola unui şantaj, o dezbatere asupra curajului răspunderii; în fond, a îndrăznelii de a fi tu însuţi. Radu Vereş, personalitate incasabilă în aparenţă, om de acţiune, director al unui institut ştiinţific pe care îl conduce cu pricepere, trăieşte o seară calmă, fericită, alături de soţia şi fiul său a cărui aniversare o serbează. Este o lume armonioasă o "sfântă familie" peste care s-a aşternut opulenţa şi succesul social. În această lume fără fisuri, singurele tonuri acute sunt discuţiile în contradictoriu dintre tată şi fiu întrerupte de apariţia lui Arghir, vechiul prieten şi coleg de muncă al lui Radu Vereş, recent eliberat din închisoare. Atmosfera se tulbură. Depănând amintiri din tinereţe, Arghir cere sprijin pentru obţinerea unui post, apoi îl şantajează pe faţă amintind un vechi compromis ce pare să fi avut importanţă în ascensiunea socială a lui Vereş. Intrarea lui Arghir în lumea septică a familiei Vereş este echivalentă cu a unui spectru: apariţie fantomatică a erorii care s-a încarnat, după ani de zile, sub înfăţişarea lui Arghir. Încă o piesă, şi nu dintre cele mai rele, construită pe un conflict de conştiinţă. Vereş va respinge şantajul refuzând consecvenţa în eroare pe care i-o cere, de fapt, Arghir. Celelalte personaje nu fac decât să dea contur mediului favorabil care îl obligă pe Vereş să ia atitudine. Ele se definesc numai în funcţie de acest nucleu dramatic, devenind, la un moment dat. Ipostaze ale conştiinţei lui Vereş aflat în plină dispută cu sine. Şi Ada, soţia, şi tatăl lui Vereş dar, mai ales, Petre, fiul, sunt într-un mod abstract, termenii de referinţă ai examenului de conştiinţă la care se expune Vereş. Poate din acest motiv, dezvoltarea pe latura sentimentală a lui Petre pare inoportună: el părăseşte conştiinţa lui Vereş pentru o identitate autonomă care nu ne mai interesează. Nu ştim ce se va întâmpla cu el. Refuzul său de a fi consecvent în greşeală îi riscă situaţia socială, sau poate nu, dar tocmai această incertitudine pune în valoare opţiunea sa pentru integritate, exprimată atât de laconic

în scena refuzului. Spectacolul Soranei Coroamă este construit pe dimensiunea cea mai simplă cu putinţă: rostirea răspicată a textului. O soluţie bună numai când ai actori de tipul lui Constantin Codrescu (Radu Vereş) care construieşte un personaj complet: neliniştit pasionat, reţinut, verosimil în tot ce spune. Actorul reuşeşte să exteriorizeze acel echilibru între vinovăţie şi nevinovăţie care este micul secret al piesei lui Paul Ioachim. Petre este interpretat cu vioiciune de Dan Condurache care se înscrie şi el în stilul rostirii expresive a textului ca şi Dinu Ianculescu – o bună compoziţie în Arghir. Adriana Leonescu umple scena cu mobilă de serie, creează spaţii ingrate şi pune pe masa festivă un tort de carton vopsit.

Seară cu dans. Ca dramaturg, Sorana Coroamă Stanca preferă replica aforistică şi conversaţia spirituală. Mai toate personajele din **Seară cu dans** au plăcerea vorbirii dichisite, cu măiestrite jocuri de cuvinte şi întorsături de replici, totdeauna pe un ton zeflemist sau ironic, totdeauna parcă prea mult. Este greu de imaginat un text dramatic care să se opună cu atâta încăpăţânare şabloanelor de actualitate ca **Seara cu dans**. Mediul, este acelaşi inevitabil **şantier** din dramaturgia contemporană care, în ciuda detaliilor concrete şi a jargonului industrial ("staţia de separare", "alunecări de teren", "barăci de şantier") rămâne abstract şi neverosimil. Sabina, directoarea şantierului, îşi ratează viaţa afectivă dintr-o disproporţionată vanitate profesională, un alt loc comun al literaturii contemporane. Lucrurile sunt astfel potrivite încât remuşcările apar în persoana ziaristului, Boantăş, fosta mare iubire a Sabinei. Un dialog final între protagonişti deschide porţile speranţei: idealul este o îmbinare armonioasă între viaţa profesională şi vanitatea profesională. În jurul acestui conflict gravitează câteva personaje secundare: Anca, mereu preocupată de preţul prea mare pe care sora ei, Sabina, îl plăteşte pentru cariera sa excepţională, sugestia unei atracţii a directoarei pentru tehnicianul Măru, tânăr inteligent dar defensiv, un oportunist (Dacotă), un cuplu popular (Mica şi Ilie), mereu pe picior de război, ş.a. Piesa este populată cu "tineri de şantier" care se îmbată simpatic şi fac curte amuzată, fără pretenţii, fetelor care le ies în cale. Autoarea le atribuie în mod pedagogic bunele maniere: sunt trubaduri contemporani care nu au uitat frumosul obicei de a curta femeile cu muzică. Fără a fi neapărat vorba de un împrumut, băieţii cu chitara din **Seară cu dans** (Dacotă şi Măru) par desprinşi din **Aceşti îngeri trişti** de D.R.Popescu, ţăranii de şantier din **Ochiul albastru** de Paul Everac iar Mica din **Interviu** de Ecaterina Oproiu. Este un amalgam de tipuri şi situaţii dramatice din care nu rezultă o sinteză ci o însumare de actualităţi. Lucrurile stau mult mai bine în spectacol, regizoarea devenind, spontan, criticul propriului text. Sorana Coroamă Stanca dirijează cu distincţia caracteristică un grup de tineri actori ai Naţionalului clujean care dau farmec şi autenticitate textelor rostite. Melania Ursu/Sabina, se refugiază în autoritate, Catrinel Dumitrescu/Anca joacă insolenţa şarmantă, Ileana Negru creează un personaj pitoresc (Mica) alături de Marius Bodochi care compune

cu delicateţe portretul lui Măru. În decorul absolut nesemnificativ al lui Constantin Russu, asistăm la două ore de teatru molipsitor prin nonşalanţă şi tinereţe.

Sorana Coroamă Stanca (1921, Chişinău): **Livada de vişini** de A.P. Cehov, **Plicul** de Liviu Rebreanu, **Steaua Sevillei** de Lope de Vega, **Trei crai de la Răsărit** de B.P. Hasdeu ((Studioul Casandra, 1950 – 1958), **Micii burghezi** de A.M. Gorki (1950), **Nepoţii gornistului** după Cezar Petrescu (1953), **Hotel Astoria** de Alexandru Stein (1954), **Hagi Tudose** de Barbu Delavrâncea (1955), **Vrăjitoarele din Salem** de Arthur Miller (1956) – T. Nottara. **Viforul** de Barbu Delavrancea (1962), **Luceafărul** de Barbu Delavrancea (1963) – T. Mihai Eminescu, Botoşani. **Simple coincidenţe** de Paul Everac (T. Alexandru Davilla, Piteşti, 1964), **Soţul ideal** de Oscar Wilde (T. Municipal/Bulandra, 1958), **Winterset** de Maxwell Anderson (1957), **Anton Pann** de Lucian Blaga (1960), **Beckett** de Jean Anouilh (1961), **Punctul/O întâlnire la Copenhaga** de Yves Jamiaque (1962), **Nunta din Perugia** de Al. Kiriţescu (1964), **Lungul drum al zilei către noapte** de Eugen O'Neill (1965), **Petru Rareş** de Horia Lovinescu (1967), **Noaptea iguanei** de Tennessee Williams (1970) – T. N. Iaşi. **Aceşti îngeri trişti** de D.R. Popescu (T. Mihai Eminescu, Botoşani, 1975), **Liolá** de Luigi Pirandello (1969), **Nu sunt Turnul Eiffel** de Ecaterina Oproiu (1969) – T. N. Cluj Napoca. **Săgetătorul** de Ion Omescu (1969), **Maria 1714** de Ilie Păunescu (1969), **Zadarnice chinuri ale iubirii** de William Shakespeare (1970), **Testamentul câinelui** de Ariano Suassuna (1971), **Profesiunea doamnei Warren** de G.B. Shaw (1972), **Raţa sălbatică** de Henrik Ibsen (1973), **Două ore de pace** de D.R. Popescu (1977) - T. Mic. **Nu sunt Turnul Eiffel** de Ecaterina Oproiu (1965) - T. N. Cluj Napoca. **Martin Borman** de Marin Preda (T.N. Bucureşti, 1969), **Hora domniţelor** de Radu Stanca (T. Ion Vasilescu, Bucureşti, 1969), **Nu suntem îngeri** de Paul Ioachim (T. Mic, 1979). **Surorile Boga** de Horia Lovinescu (T.N. Bucureşti, 1974), **Noaptea** de M.R. Iacoban (T.N. Iaşi, 1975), **Seară cu dans** de Sorana Coroamă Stanca (1985), **Cafeneaua** de Carlo Goldoni (1986), **I gelosi,** commedia del arte (1994) - T.N. Cluj Napoca. **D-ale carnavalului** de I.L. Caragiale (T. de Stat, Oradea, 1995), **Noaptea de ferragosto** de Aldo Nicolaj (Theatrum Mundi, Bucureşti, 1996),**O seară romantică** de Sorana Coroamă Stanca (T.N. Iaşi, 1996), **Inimă rece** după W. Hauf (T. Ion Creangă, 1999), **De-aş fi Scufiţa Roşie** de Ion Gârmacea (T. Ion Creangă, 2002). În străinătate: **D-ale carnavalului** de I.L. Caragiale, **Nu sunt Turnul Eiffel** de Ecaterina Oproiu **Comedia erorilor** de William Shakespeare (Deutsche Nazional Theater, Weimar,1984), **Oedip** de George Enescu (Opera Naţională din Weimar, Germania)

BCU IAŞI/CENTRU

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Liviu Ciulei, Furtuna de William Shakespeare. Teatrul Bulandra, 1981.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Liviu Ciulei

Sfârşitul lumii. O scrisoare pierdută

Sfârşitul lumii, se ştie, este opera testamentară a lui Shakespeare. Prospero (nu creatorul, ci, pentru o clipă, artistul care a dat viaţă atâtor "spirite", magicianul cu bagheta fermecată care contrazice la fiecare cuvânt realitatea), se desparte de arta sa renunţând la harul său care se numeşte Ariel. Din multiple căi de acces, Liviu Ciulei o alege, în **Furtuna,** pe cea mai complicată: sfârşitul lumii. Nu mai asişti la o lecţie de bună purtare pe care un magician savant, Prospero, o aplică unor adversari care l-au năpăstuit, ci la un diluviu ce devastează planeta şi trimite resturi de civilizaţie pe plaja insulei unde s-a refugiat acest Duce uzurpat. Se spune, din nevoia de realism, că insula lui Prospero s-ar fi undeva în arhipelagul Bermudelor, abia descoperit în epocă. Regizorul se opreşte, într-un prolog, asupra naufragiului. Primele replici sunt precedate de proiecţii energice cu nava care se scufundă, sugerând o catastrofă acvatică de proporţii cosmice. Pare o **Arcă a lui Noe** ce nu reuşeşte decât cu mare dificultate să salveze viaţa. În scena următoare, Prospero ţine în mână macheta unei corăbii şi face reflexii amare, asemenea lui Hamlet cu craniul lui Yorik. Jocul magic cu naufragiaţii este, la Ciulei, mai semnificativ decât o revanşă: nu răzbunarea împotriva uzurpatorilor Ducelui de Milan ci destinul civilizaţiei este miza spectacolului. S-ar părea că orice se spune despre **Furtuna** poate fi dovedit. Este "cântecul de lebădă" al lui Shakespeare, alegorie autobiografică, literatură de aventuri cu vrăji şi naufragii dar şi "dramă de idei", un text teoretic abia disimulat. Luate separat sau pe grupuri, personajele sunt idei pure începând chiar cu magicianul Prospero, Marele Teoretician, ce reprezintă, cu tot ce îl înconjoară, inclusiv spiriduşul Ariel (care nu este altceva decât mintea lui Prospero pusă la lucru), forma desavârşită a omului spiritual, sfârşind cu Caliban, opusul omului spiritual. Un supraom şi un subom, coexistând fără distorsiuni cronologice sau prejudecăţi evoluţioniste. Spiritul, Prospero, pedepseşte carnea amorfă cu dureri cumplite în oase: "Diseară vei avea cârcei şi junghiuri ce suflul au să-ţi ferece". Binele pe-

BCU Cluj / Central University Library

depseşte Răul dar acesta nu se face mai bun ci se înrăieşte. De fapt, Prospero este Caliban pe cât este Caliban de Prospero. Uzurpat de adversarii sai politici din Milan, Prospero este, la rândul lui, uzurpator căci, spune Caliban: "Măicuţa Sycorax mi-a dat ostrovul şi tu mi-l iei". Între aceste ipostaze ale omului ce sălăşluiesc, iată, în acelaşi ins, moralistul Shakespeare, bine ascuns în artist, introduce grupul realist al naufragiaţilor care aduce pe "ostrovul" lui Caliban elemente de civilizaţie. Întâlnirea Mirandei, fiica nepervertită de civilizaţie a lui Prospero, cu grupul, când distins, când violent, când vulgar al naufragiaţilor, este şocantă. Uimirea Mirandei (numele ascunde alegorii etimologice: ea este "cea care trăieşte mirându-se sau admirând"), care exclamă "ce fapturi nobile!" este şocul resimţit de omul natural, de bunul salbatic, în faţa celui ajustat de civilizaţie. Dincolo de acest "rousseauism elisabetan" cu două secole înainte de Rousseau, spectacolul lui Liviu Ciulei se desfăşoară ca un memento mori eminescian în care meditaţia asupra ciclurilor civilizaţiei umane este legată de îngrijorarea faţă de soarta acesteia. Astfel, **Furtuna**, cea mai filozofică dintre dramele lui Shakespeare, deşi nu figurează în nici o istorie a filozofiei, oferă prin ostrovul lui Prospero, un model de lume, o utopie socială. Lumea care şi-a greşit calea în ducatul de Milan, o poate lua de la capăt, dupa modelul lui Prospero. Căsătoria Mirandei cu Ferdinando, inocentul fiu al uzurpatorului Antonio, nu este doar un happy-end ci o speranţă universală. Cuplul ideal Miranda-Ferdinand (**Noua Eloisă** şi **Èmile**, va spune, mai târziu Jean Jacques Rousseau) este preparatul pedagogic al demiurgului Prospero. Rezultatul cel mai nobil al ştiinţei şi **prosperităţii** sale. Şi, dacă, în final, magicianul se desparte, nu numai de bagheta magică şi de "cartea fundamentala", dar şi de acea emanaţie a minţii sale care este Ariel, este pentru că perechea aleasă îi oferă certitudinea că aruncă sămânţa binelui în lume. Ca autor al decorului, Liviu Ciulei creează puternice imagini plastice. Tot ce ţine de planul magic (spirite, plăsmuiri, figuri mitologice) este retras în fundal unde este utilizată, cu multiple funcţii, tehnica tablourilor vivante. Actorii sunt pasionaţi: Mariana Mihuţ, fragilă, cu o transparenţă bine lucrată a privirii şi vocii, frazează studios şi inteligent rolul Mirandei. Evitând retorica shakespeariană, George Constantin domină scena cu autoritate interioară, când confesiv, când zeflemist, în Prospero. Un personaj la frontiera dintre om şi animal este Caliban/Victor Rebengiuc. Florian Pittiş este foarte rocker în Ariel. Ştefan Bănică (Stephano) şi Mircea Diaconu (Trinculo: Shakespeare s-a gândit, probabil, la Drink-ulo), nu ratează nici o replică din partitura celor doi beţivani. Ion Caramitru, joacă un Ferdinand convenţional, un filfizon naiv, iar Dumitru Onofrei, cu neplăcute graseieri, compune un portret merituos al bunului Gonzago. Discret si expresiv, Forry Etterle interpretează rolul ducelui Alonso. Mihaela Marinescu (Issis), Anca Vereşti (Ceres), Gina Petrini (Junona) sunt personaje introduse de regizor pentru completarea unui tablou mitologic ca expresie a civilizaţiei europene. Ele apar în spectaculoase tablouri vivante ca şi grupul de balerini condus de Adina Cezar şi Sergiu Anghel. În

costumele create de Doina Levintza citeşti distincţia dintre lumea simpla a lui Prospero şi aceea ornamentată a civilizaţilor naufragiaţi. Muzica ambientală compusa de Theodor Grigoriu completează un spectacol magnific prin miză şi complexitate.

O scrisoare pierdută. După şapte ani de la premiera din 1972, Liviu Ciulei recuperează **Scrisoarea pierdută** prin redistribuirea rolurilor Tipătescu (interpretat, cândva, de Toma Caragiu, victimă a cutremurului din martie 1977), Zoe Trahanache şi Agamiţă Dandanache. Rolul lui Toma Caragiu este preluat de Victor Rebengiuc, Mariana Mihuţ intră în Zoe Trahanache şi Forry Etterle îl înlocuieşte pe Liviu Ciulei însuşi care jucase la premiera rolul lui Dandanache. Pentru că nu afişează niciodată mijloace frapante, Liviu Ciulei ne propune să reflectăm la deosebirea dintre originalitate şi extravaganţă. Într-o perioadă de expansiune a regiei când valoarea unei montări este evaluată după duritatea controversei cu textul, acest tip de fidelitate creatoare, de "regie invizibilă" are toate şansele să devină ea însăşi contestatară, revoluţionară, polemică şi extravagantă. Interioară, originalitatea lui Liviu Ciulei este mai puţin accesibilă decât a spectacolelor exhibiţioniste pentru că nu uzează de rastălmăciri de relaţii, caractere, situaţii, iar bravurile exterioare si speculaţiile pe marginea textului îi sunt străine. Lucrurile se petrec aidoma ca în poezie: toţi îl admirăm pe Eminescu dar nu pe Ion Barbu, pentru că primul pare accesibil. Ceea ce a reuşit să transmită Liviu Ciulei în chibzuita sa montare cu **Scrisoarea pierdută** a fost senzaţia de armonie, în atmosferă, culoare locală, caractere. Pare, în acelaşi timp, că este spectacolul în care contează foarte mult pe actori: Petre Gheorghiu creează un Trahanache astmatic, împiedicat şi amnezic, cu discontinuităţi de memorie şi locomoţie. Totdeauna cu un surâs complice care subliniaza un misterios ascendent asupra celorlalţi pe care îi subestimează în taină. Forry Etterle preferă să supraliciteze somnolenţa şi decrepitudinea lui Agamiţă Dandanache, nu fără excese în conturul caricaturii. Dem Radulescu este ţâfnos, guraliv şi cârcotaş în Farfuridi. Personajul capătă resurse inepuizabile în domeniul traficului de principii transcris în sloganul "trădare să fie, dar s-o ştim şi noi", dar actorul cedează cu prea multă bunăvoinţă acelor cutume profesionale mergâd până la introducerea unor texte proprii şi ticuri verbale, acele "texte de joc", de o calitate lamentabilă. Mircea Diaconu joacă sec şi inteligent rolul lui Brânzovenescu. Este umbra scurtă a lui Farfuridi, îngerul sau păzitor, omul de echilibru care temperează elanurile goale şi indignările simulate ale intempestivului Farfuridi. Astfel structurat, tandemul Farfuridi-Branzovenescu ne spune că lupta politică, atât de aprigă în aparenţă, nu este decat un **moft.** Surpriza reluării de la Teatrul Bulandra este Mariana Mihuţ. Zoe devine centrul de interes al spectacolului fiind cel mai influent dintre politicienii urbei. Întâlnirile electorale şi confruntările dintre liderii locali sunt simple hârjoane pe lângă audienţele secrete pe care le acordă subversiva Zoe. Nostim este Aurel Cioranu în Cetăţeanul Turmentat, mereu cu simţul măsurii într-un rol care invită la excese. Ştefan Bănică în Pristanda descinde direct din

Săbiuţă al lui Alecsandri (**Iaşii în carnaval** sau **Un complot în vis**). Tot atat de servil pe cât de viclean, adaptabil şi versatil, simte unde se află puterea şi sacrifică dispoziţiile prefectului pentru conspiraţiile Zoei, motiv pentru care îi joaca lui Tipătescu farsa cu miniştrii care îl caută "la telegraf". Valoarea creaţiei lui Octavian Cottescu în Caţavencu provine din marea sa vocatie de parodist. Victor Rebengiuc, în Tipătescu, are de învins umbra lui Toma Caragiu. Impresia de solidaritate cu ilustrul text pe care o lasă spectacolul este consolidată de spaţiul scenic creat de Liviu Ciulei cu rafinamentul reconstituirii de epocă. Salonul cu lambriuri şi geamuri colorate, pavilionul de vară, şerbetul cu apă rece al lui Tipătescu, "cinzeaca" de ţuică din final, alcătuiesc o ambianţă de mare precizie coloristică, purtătoare a unui specific regional muntenesc transcris din memorie. "Cu ani în urmă, Ciulei a deschis în teatrul românesc (şi nu numai), căile regiei moderne. Dacă la unii regizori, bunăoară, pădurea din **Macbeth,** pădurea care aduce moartea, se deplasează întunecată şi sumbră, ca de piatră, ca formată din lespezi verticale de morminte, dându-şi măsura funebrului ei destin, la Ciulei, în **Cum vă place,** natura exultă, fermecată de febra veselă şi tristă a ideilor .:. Vă amintiţi, desigur, de mişcarea vie a pădurii care freamătă deodată cu neîmplinirile şi fericirile eroilor. Era o lume a extazului dionisiac. În **Furtuna,** extazul geniului uman era magistral interpretat de George Constantin. În **Clipe de viaţă** şi **Danton,** ardoarea patetică a trăirilor s-a nuanţat, cum s-a nuanţat şi extazul vieţii, şi extazul morţii. În Cehov şi Caragiale, densitatea lirismului slav şi exuberanţa lichelismului politic românesc şi-au vădit caratele. De când îl ştiu, Ciulei a fost parcă închis de un zeu, poate de Dyonisos, în cercul artei teatrale din care n-a mai putut ieşi. Nici o sirenă a rangurilor logistice sau politice nu l-a amăgit pe Ciulei cu zădărniciile ei /.../ Ciulei rămâne un exemplu de neatârnare şi de artist închis în cercul trupei de actori danezi de la Curtea prinţului Hamlet, artişti ce niciodată nu vor fi regi fiindcă fac parte din stirpea zeului Dyonisos" (Dumitru Radu Popescu).

Liviu Ciulei (1923, Bucureşti): **Omul care aduce ploaia** de Richard Nash (1957), **Sfânta Ioana** de G.B.Shaw (1958), **Azilul de noapte** de Maxim Gorki (1960), **Cum vă place** de William Shakespeare (1961), **Copiii soarelui** de Maxim Gorki (In colaborare cu Lucian Pintilie, 1961), **Opera de trei parale** de Bertolt Brecht (1964), **Clipe de viaţă** de William Saroyan (1964), **Moartea lui Danton** de Georg Buchner (1966), **D'ale carnavalului** de I.L.Caragiale, (1967), **Procesul Horia** de Alexandru Voitin (1967), **Macbeth** de William Shakespeare (1968), **Leonce şi Lena** de Georg Buchner (1970), **Play Strindberg** de Friederich Dürrenmatt (1971), **O scrisoare pierdută** de I.L.Caragiale (1972), **Elisabeta I** de Paul Foster (1974) **Peşcăruşul** de A.P.Cehov (1977), **Furtuna** de William Shakespeare (1978), **Gin Rummy** de Donald Coburn (1980), **Visul unei nopţi de vară** de William Shakespeare (1991) **Deşteptarea primăverii** de Frank Wedekind (1991), **Hamlet** de William Shakespeare (1999) – T.Municipal/Bulandra, Bucureşti. **Azilul de noapte** de Maxim Gorki (Arena Stage, Washington, 1977), **Deşteptarea primăverii** (Juillard Theatre, New York, 1977), **Emigranţii** de Slawomir Mrożek (Arena Stage, Washington, 1988), **Il Campiello/ Piaţeta** de Carlo Goldoni (Juillard Theatre, New York, 1981), **Furtuna** de William Shakespeare (1981), **Înaintea pensionării** de Thomas Bernhardt (1981), **Peer Gynt** de Henryk

Ibsen (1983), **Visul unei nopţi de vară** de William Shakespeare (1984), **A douăsprezecea noapte** de William Shakespeare (1984), **Bacantele** de Euripide (1987) - The Guthrie Theater, Minneapolis. **Coriolan** de William Shkespeare (Mc. Carter Theater, Princeton, 1987), **Şase personaje în căutarea unui autor** de Luigi Pirandello (1988), **Visul unei nopţi de vară** de William Shakespeare (1988), **Timpul vieţii tale** de William Saroyan (1991) - Arena Stage, Washington.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Gheorghe Harag, **Cain şi Abel** de Sütö Andras. Teatrul Maghiar de Stat, Cluj-Napoca, 1978

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

GHEORGHE HARAG

Azilul de noapte din biserica părăsită. Restaurarea vodevilului. Trupul cu două capete. Alexandru cel Mare şi Alexandru cel Mic.

Azilul de noapte din biserica părăsită. Critica românească, preponderent bucureşteană, s-a extaziat cu întâziere în faţa spectacolelor create în a doua jumătate a secolul trecut de Gheorghe Harag (Harag György), lăudând peste măsură ultimul său spectacol, **Livada de vişini** de la Teatrul Naţional din Târgu Mureş, deşi avem motive să credem că cel mai important spectacol al său a fost **Azilul de noapte** de Gorki creat cu aproape un deceniu înainte, la Teatrul Maghiar din Cluj Napoca Decorul, fără mobilier, al lui Kölönte Belà reprezintă pereţii fisuraţi ai unei biserici părăsite purtând urmele unui incendiu, având plafonul curbat ca o emisferă a pământului. Oamenii se târâsc cu greu ivindu-se din întunericul de dincolo de orizontul scenei, rostogolindu-se în clar-obscurul azilului de noapte. O fâşie de lumină străbate fisura zidurilor presupusei biserici părăsite. Oamenii par să fi uitat a umbla în picioare, după atâta mers târâş. Ridicarea pe verticală este chinuitoare, şovăielnică, neterminată. În decorul lui Kölönte Belà, mişcarea pretinsă de Harag implică, dincolo de dimensiunea socială şi existenţială, o componentă metafizică. Intenţia, explicită, a unui **theatrum mundi** pe care o exprimă decorul, însoţeşte ideea regizorală de a descoperi mesajul umanist al dramei, dincolo de limitele sale "realist-critice". Dramaturgia lui Gorki duce mai departe experienţa cehoviană începând cu aparenta "dezordine" a subiectului, cu lipsa unui story fluid, până la acele destine complementare ce se întretaie sau se completează reciproc într-o imagine dramatică unitară. **Azilul de noapte** este expresia violentă a umanităţii deznădajduite. Atât de violentă încât te întrebi dacă nu este o colecţie de vicii şi atrocităţi. şi, dacă ar fi o asemenea colecţie, care ar fi scopul ei. Ne îndoim că Gorki a descris în **Azilul de noapte** o "lume reală", însuşi realismul acestui scriitor fiind îndoielnic. Descoperim mai curând o imagine ipotetică a lumii, acel "rău pus înainte" pe care orice conştiinţă critică îl întrezăreşte pentru a putea examina lucid

BABEŞ-BOLYAI UNIVERSITY LIBRARY

şansele omului. Gorki scrie aceasta ipoteză folosind tipuri realizate în tradiţia dostoievskiană a abisurilor şi contrastelor firii umane luate din lumea "umiliţilor şi obidiţilor". Sclavia nu este numai socială ci spirituală. Pământul este biserica lui dumnezeu, dar una din care dumnezeu a fost alungat sau a disparut, pur şi simplu. Oamenii nu sunt lipsiţi de avânturi, dar toate măruntele lor eforturi de a se înălţa sunt peste puterea lor. Sunt dezmoşteniţi ai societăţii, ca în tragedie, captivi în propriul destin de care nu vom şti niciodată dacă sunt sau nu vinovaţi. Exista o societate în **Azilul de noapte** dar drama nu este colectivă decât ca însumare de destine. Din câteva drame individuale ia naştere o colosală dramă a omului. Eroii lui Gorki vieţuiesc împreună în obştea azilului dar, de fapt, trăiesc în cea mai amară solitudine întovărăşiţi de propria nenorocire. Captivitatea lor este reverberată: robia socială este şi robia propriilor abisuri. Nimic nu este mai impresionant decât strigătele de moarte ale Annei în mijlocul acestei umanităţi surde la suferinţa aproapelui, preocupată doar de spectacolul propriei degradări. Tocmai prin supradimensionarea ipotetică a nimicniciei, Gorki creează un contrapunct dramatic relevând clipele de demnitate secretă ce luminează, intermitent, aceste destine. Oamenii nu s-au născut decăzuţi ci au decăzut prin naştere şi au conştiinţa încărcată a căderii. Au, fiecare, un titlu de nobleţe pierdut, o utopie personală, un mit în care se încăpăţânează să creadă. Aceste titluri de nobleţe de care fac caz sunt, însă zonele neîntinate ale fiinţei, niciodată complet abandonată, pe care le apără cu disperare, cu sălbăticie, uneori. Nastia apără utopia născută din paginile romanelor franţuzeşti pe care le citeşte, Baronul îşi revendică agresiv nobleţea de stirpe pierdută. Aceste zone de demnitate secretă sunt şi punctele lor vulnerabile. Miturile personale pe care le ocrotesc sunt licăriri ale speranţei care nu moare. Astfel, Gorki vorbeşte, printr-un paradox, despre şansele omului de a se ridica prin căderi succesive, de a fi mereu învins şi de a învinge printr-o eternă speranţă. Mişcarea şi luminile vor avea semnificaţia fundamentală: personajele se deplasează între lumină şi întuneric, între orizontal şi vertical. Finalul cu Satin care vorbeşte despre destinul omului (**Omul, ce mândru sună acest cuvant**) încheie un spectacol despre mizerabila măreţie a omului. Sunt câteva roluri interpretate remarcabil de Senkalski Endre (Kostiliov), Pásztor Janos (Medvedev), Laszlo Gerö (Satin), Petterfy Gyula (Actorul), Hejja Sandor (Vaska Pepel), Csiki András (Baronul), dar marea însuşire a lui Harag este de a manevra în chip dramatic grupurile. Imaginea scenică, studiată şi simplificată până la forma grafică, accentele presărate pe toată suprafaţa reprezentaţiei (scena lătratului, înmormântarea Annei, monologul lui Satin în faţa unei asistenţe toropite), relansează, ritmic, o meditaţie asupra răspunderii omenirii pentru propriul destin.

Restaurarea vodevilului. Philippe Soupault vorbea despre cruzimea lui Labiche ale cărui comedii ar fi "masacre executate prin explozii de râs". Într-adevar, **Pălăria florentină /Une chapeau de paille d'Italie,** are, pentru spectatorul indispus, un anumit cinism al caricaturii şi o simetrie absurdă a intrigii. Nunta imposibilă a lui

Fadinard, mereu amânată prin incidente comice, are un absurd latent ce prevesteşte existenţa absurdă a secolului urmator. Harag pune în scenă o capodoperă a vodevilului francez, nu din apetit pentru comedie, ci pentru a reface tradiţia vodevilului cu toate pitoreştile sale detalii. O bogată ilustraţie muzicală cu orchestra la vedere, cu inserturi de arii şi texte dizate, apropie restaurarea vodevilului de musical. În fond, pe vremea lui Labiche, teatrul tocmai se reunea cu muzica aşa cum ne dovedeşte şi Alecsandri care a scris teatru pentru **cânticele comice,** însuşindu-şi cu devotament lecţia franceză. Un prolog, cu defilarea fantezistă a personajelor proiectate pe fondul unei supra-cortine cu ilustraţii pariziene de epoca, lansează ideea de recuperare a unui gen de teatru frivol dar, ne demonstrează Gheorghe Harag, plin de vitalitate. În acest scop introduce numeroase trucuri de succes verificat, asigurând un consistent suport umoristic. Sub aparenta reconstituire vezi parodia esteticii clasice, a tragicului şi a sublimului. Imnul nuntaşilor care însoţesc ca un cortegiu comic toate aventurile lui Fadinard, muzica de café concert folosită pe toată durata creează o rafinată parodie. Un sublim de café concert, decăzut şi accesibil. În cele din urmă, spectacolul este un tablou de epocă, când grotesc, când ridicol, având ca imagine centrală buimăceala lui Fadinard, mirele ghinionist. Rol pentru care Harag l-a invitat pe mimul şi marionetistul Peter Janos de la Teatrul de păpuşi din Cluj Napoca, remarcabil actor de expresie în genul laconic al lui Marin Moraru. Grupul nuntaşilor care îl urmăreşte necruţător pe mire nu este numai personajul principal ci şi comentatorul acţiunii, ca un cor antic în cheie comică. Decorul din împletituri de nuiele ca şi costumele (scenografia, Edit Schrantz Kunovits) asigură rafinamentul de tip belle époque al imaginii .

Trupul cu două capete. După o premieră la Budapesta, **Cain şi Abel**, drama lui Sütö Andras este reluată de Gheorghe Harag la Teatrul Maghiar din Cluj, instituţie care a cunoscut o anumită celebritate prin întâlnirile Sütö-Harag pe care le-a determinat. **Floriile unui geambaş** şi **O stea pe rug** sunt două dintre dramele lui Sütö Andras care au marcat evenimente teatrale în regia lui Gheorghe Harag. **Cain şi Abel** este prelucrarea unei legende preluate din Biblie, sursă a altor texte de performană în dramaturgia contemporana: **Iona** de Marin Sorescu şi **Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă** de Horia Lovinescu. Ceea ce îl interesează pe Sütö Andras în interpretarea fratricidului originar, latura pe care îşi dezvoltă ideile în acest **remake,** este demnitatea omului vazută în indestructibilă legatură cu gradul de libertate al fiinţei umane. Cain si Abel nu se raportează la divinitate decât din perspectiva libertăţii. A libertăţii şi a fericirii pentru că, un alt nivel al dramei, este paradisul pierdut şi şansa de a fi regăsit. Datele mitului biblic sunt reorganizate cu discreţie, nimic excentric nu intervine în desfăşurarea ilustrului conflict, în afară de prezenţa personajului Anabella, care, dacă nu a existat, trebuia inventată. Şi, totuşi, Sütö răstoarnă raportul de culpe dintre Cain şi Abel. Cain nu mai este, aici, cel rău, dimpotrivă, este simbolul mândriei şi demnităţii în raport cu autoritatea divină. Sau,

lasă de înţeles autorul, cu orice alta autoritate ce limitează libertatea. În timp ce Abel reprezintă atitudinea pasivă, docilitatea vinovată faţă de această autoritate Cain este revoltatul. Din aventura mândriei, pe de o parte, a umilinţei, pe de alta, ia naştere conflictul dramei. Dar aventura mândriei este şi una a cunoaşterii: omul mândru va fi exploratorul legendei paradisului pierdut în cultul căruia sunt crescuţi fraţii biblici. De la naivitatea de a crede într-un paradis exterior de mari efecte scenografice, aşa cum il descrie Mama Eva, Cain ajunge la revelaţia paradisului interior. Libertatea interioară, formele sucesive de linişte şi nelinişte pe care le ia lupta pentru fericire, constituie paradisul, ne asigură Sütö Andras. Harag adaugă ideea că Abel şi Cain sunt o singură fiinţă cu două capete rezultată din suprapunerea, în câteva scene, a celor doi actori care joacă rolurile titulare. Proliferarea lui Cain în spice de grâu (Harag speculează sensul etimologic al cuvântului **cain** care înseamnă **grâu,** în ebraică), nu este doar una dintre cele mai poetice scene din spectacol dar şi cea mai semnificativă pentru că ne vorbeşte de fertilitatea revoltei. Decorul, gândit chiar de regizor, are merite simbolice şi de atmosferă. Hejja Sandor /Abel şi Csiki Andras/ Cain, alternând între ură şi afecţiune, jucând, fie candoarea copilăriei omenirii, fie patetice conflicte spirituale, reprezintă, adesea, acel trup cu două capete care ne arata că Abel şi Cain trăiesc, în aceeaşi măsură, în fiinţa noastră.

Alexandru cel Mare şi Alexandru cel Mic. Nu există, în preferinţa lui Sütö Andras pentru subiecte istorice sau mitologice, elementele vreunei obsesii paseiste ci ale nevoii de alegorie. Salturile sale de la războiul ţăranesc german (**Floriile unui geambaş**), la Biblie (**Cain si Abel**), de la Reformă (**O stea pe rug**) la Alexandru cel Mare (**Nunta din Susa**), ne obligă să căutam în altă parte decât în pasiunea pentru istorie motivaţia dramelor sale non-fictive. Nu materialul istoric determină opţiunea autorului pentru o epocă sau alta ci faptele istorice sunt silite sa devină argumente pentru reflexii contemporane. Astfel, pentru a vorbi despre iminenţa revoltei în anumite contexte politice, dramaturgul repovesteşte nuvela lui Kleist despre blajinul negustor de cai Michael Kohlhaas (**Floriile unui geambaş**), pentru a examina traseul ideilor de la teorie la dogmă şi de la dogma la dictatură, se opreşte la disputa dintre Calvin si Servet în interiorul schismei catolice (**O stea pe rug**), aşa cum, în fine, pentru a filozofa pe tema raportului dintre învingatori şi învinşi, descoperă suportul concret în legenda **nunţii din Suza** a lui Alexandru cel Mare. Istoricul de profesie poate avea suficiente obiecţii legate de adevărul ştiintific al conflictelor din piesele lui Sütö, dar, ceea ce interesează este autenticitatea dramatică. Acţiunea, alegorică, se petrece în timpul campaniei lui Alexandru Macedon în Persia, după victoria asupra lui Darius când cuceritorul declanşează procesul de pacificare a populaţiei prin împrumutul reciproc de civilizaţie, prin căsătoriile mixte între învingători şi învinşi. Pentru a da un bun exemplu, Alexandru însuşi se căsătoreşte cu Roxana, soţia lui Darius, (în piesa lui Sütö), obligându-i pe cei patru locţiitori (Kluthos, Demetrios, Parmenion si Lyssimachos) să ia soţii persane. În această

BCU "LUCIAN BLAGA" CLUJ-NAPOCA LIBRARY

Fadinard, mereu amânată prin incidente comice, are un absurd latent ce prevesteşte existenţa absurdă a secolului urmator. Harag pune în scenă o capodoperă a vodevilului francez, nu din apetit pentru comedie, ci pentru a reface tradiţia vodevilului cu toate pitoreştile sale detalii. O bogată ilustraţie muzicală cu orchestra la vedere, cu inserturi de arii şi texte dizate, apropie restaurarea vodevilului de musical. În fond, pe vremea lui Labiche, teatrul tocmai se reunea cu muzica aşa cum ne dovedeşte şi Alecsandri care a scris teatru pentru **cânticele comice,** însuşindu-şi cu devotament lecţia franceză. Un prolog, cu defilarea fantezistă a personajelor proiectate pe fondul unei supra-cortine cu ilustraţii pariziene de epoca, lansează ideea de recuperare a unui gen de teatru frivol dar, ne demonstrează Gheorghe Harag, plin de vitalitate. În acest scop introduce numeroase trucuri de succes verificat, asigurând un consistent suport umoristic. Sub aparenta reconstituire vezi parodia esteticii clasice, a tragicului şi a sublimului. Imnul nuntaşilor care însoţesc ca un cortegiu comic toate aventurile lui Fadinard, muzica de café concert folosită pe toată durata creează o rafinată parodie. Un sublim de café concert, decăzut şi accesibil. În cele din urmă, spectacolul este un tablou de epocă, când grotesc, când ridicol, având ca imagine centrală buimăceala lui Fadinard, mirele ghinionist. Rol pentru care Harag l-a invitat pe mimul şi marionetistul Peter Janos de la Teatrul de păpuşi din Cluj Napoca, remarcabil actor de expresie în genul laconic al lui Marin Moraru. Grupul nuntaşilor care îl urmăreşte necruţător pe mire nu este numai personajul principal ci şi comentatorul acţiunii, ca un cor antic în cheie comică. Decorul din împletituri de nuiele ca şi costumele (scenografia, Edit Schrantz Kunovits) asigură rafinamentul de tip belle époque al imaginii .

Trupul cu două capete. După o premieră la Budapesta, **Cain şi Abel**, drama lui Sütö Andras este reluată de Gheorghe Harag la Teatrul Maghiar din Cluj, instituţie care a cunoscut o anumită celebritate prin întâlnirile Sütö-Harag pe care le-a determinat. **Floriile unui geambaş şi O stea pe rug** sunt două dintre dramele lui Sütö Andras care au marcat evenimente teatrale în regia lui Gheorghe Harag. **Cain şi Abel** este prelucrarea unei legende preluate din Biblie, sursă a altor texte de performană în dramaturgia contemporana: **Iona** de Marin Sorescu şi **Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă** de Horia Lovinescu. Ceea ce îl interesează pe Sütö Andras în interpretarea fratricidului originar, latura pe care îşi dezvoltă ideile în acest **remake,** este demnitatea omului vazută în indestructibilă legatură cu gradul de libertate al fiinţei umane. Cain si Abel nu se raportează la divinitate decât din perspectiva libertăţii. A libertăţii şi a fericirii pentru că, un alt nivel al dramei, este paradisul pierdut şi şansa de a fi regăsit. Datele mitului biblic sunt reorganizate cu discreţie, nimic excentric nu intervine în desfăşurarea ilustrului conflict, în afară de prezenţa personajului Anabella, care, dacă nu a existat, trebuia inventată. Şi, totuşi, Sütö răstoarnă raportul de culpe dintre Cain şi Abel. Cain nu mai este, aici, cel rău, dimpotrivă, este simbolul mândriei şi demnităţii în raport cu autoritatea divină. Sau,

lasă de înţeles autorul, cu orice alta autoritate ce limitează libertatea. În timp ce Abel reprezintă atitudinea pasivă, docilitatea vinovată faţă de această autoritate Cain este revoltatul. Din aventura mândriei, pe de o parte, a umilinţei, pe de alta, ia naştere conflictul dramei. Dar aventura mândriei este şi una a cunoaşterii: omul mândru va fi exploratorul legendei paradisului pierdut în cultul căruia sunt crescuţi fraţii biblici. De la naivitatea de a crede într-un paradis exterior de mari efecte scenografice, aşa cum il descrie Mama Eva, Cain ajunge la revelaţia paradisului interior. Libertatea interioară, formele sucesive de linişte şi nelinişte pe care le ia lupta pentru fericire, constituie paradisul, ne asigură Sütö Andras. Harag adaugă ideea că Abel şi Cain sunt o singură fiinţă cu două capete rezultată din suprapunerea, în câteva scene, a celor doi actori care joacă rolurile titulare. Proliferarea lui Cain în spice de grâu (Harag speculează sensul etimologic al cuvântului **cain** care înseamnă **grâu,** în ebraică), nu este doar una dintre cele mai poetice scene din spectacol dar şi cea mai semnificativă pentru că ne vorbeşte de fertilitatea revoltei. Decorul, gândit chiar de regizor, are merite simbolice şi de atmosferă. Hejja Sandor /Abel şi Csiki Andras/ Cain, alternând între ură şi afecţiune, jucând, fie candoarea copilăriei omenirii, fie patetice conflicte spirituale, reprezintă, adesea, acel trup cu două capete care ne arata că Abel şi Cain trăiesc, în aceeaşi măsură, în fiinţa noastră.

Alexandru cel Mare şi Alexandru cel Mic. Nu există, în preferinţa lui Sütö Andras pentru subiecte istorice sau mitologice, elementele vreunei obsesii paseiste ci ale nevoii de alegorie. Salturile sale de la războiul ţăranesc german (**Floriile unui geambaş**), la Biblie (**Cain si Abel**), de la Reformă (**O stea pe rug**) la Alexandru cel Mare (**Nunta din Susa**), ne obligă să căutam în altă parte decât în pasiunea pentru istorie motivaţia dramelor sale non-fictive. Nu materialul istoric determină opţiunea autorului pentru o epocă sau alta ci faptele istorice sunt silite sa devină argumente pentru reflexii contemporane. Astfel, pentru a vorbi despre iminenţa revoltei în anumite contexte politice, dramaturgul repovesteşte nuvela lui Kleist despre blajinul negustor de cai Michael Kohlhaas (**Floriile unui geambaş**), pentru a examina traseul ideilor de la teorie la dogmă şi de la dogma la dictatură, se opreşte la disputa dintre Calvin si Servet în interiorul schismei catolice (**O stea pe rug**), aşa cum, în fine, pentru a filozofa pe tema raportului dintre învingatori şi învinşi, descoperă suportul concret în legenda **nunţii din Suza** a lui Alexandru cel Mare. Istoricul de profesie poate avea suficiente obiecţii legate de adevărul ştiintific al conflictelor din piesele lui Sütö, dar, ceea ce interesează este autenticitatea dramatică. Acţiunea, alegorică, se petrece în timpul campaniei lui Alexandru Macedon în Persia, după victoria asupra lui Darius când cuceritorul declanşează procesul de pacificare a populaţiei prin împrumutul reciproc de civilizaţie, prin căsătoriile mixte între învingători şi învinşi. Pentru a da un bun exemplu, Alexandru însuşi se căsătoreşte cu Roxana, soţia lui Darius, (în piesa lui Sütö), obligându-i pe cei patru locţiitori (Kluthos, Demetrios, Parmenion si Lyssimachos) să ia soţii persane. În această

acţiune de formare a unui nou popor, Alexandru cere să fie urmat de toţi cei zece mii de ostaşi greci aflaţi în Persia. Alexandru adoptă zeii, obiceiurile şi veşmintele perşilor pentru a face mai clare intenţiile sale pacifiste dar, primii cuprinşi de perplexitate în faţa acestei mult prea subtile politici de asimilare pe care o resimt ca pe o trădare prieteniei şi a Greciei, sunt chiar devotaţii săi locţiitori. Între ei, Parmenios, deşi cel mai credincios, se îndoieşte cel mai tare. El respinge nunţile cu de-a sila între greci şi persane în numele atracţiei sufleteşti naturale. Apărând dreptul la dragoste, Parmenion refuză căsătoria silită cu Fanna pe care chiar o iubea şi face figură de răzvrătit printre locţiitorii lui Alexandru. Din toate aceste fapte acumulate, Sütö Andras compune un pamflet împotriva despotismului, dar şi o alegorie suficient de transparentă la adresa familiilor mixte româno-maghiare din Transilvania. Alexandru, care nu este prezent printre personajele piesei, rămâne Vocea mistică a puterii care îşi asumă nu numai prezentul ci şi viitorul perşilor. "Iluminat de zei, Alexandru, aidoma oracolului, îi dictează istoricului curţii viitorul de parcă ar vorbi la trecut", spune Parmenion. Într-adevar, printr-un artificiu lingvistic, un paradoxal **viitor la timpul trecut**, Kallisthenes, cronicarul lui Alexandru, scrie despre viitoarele bravuri ale lui Alexandru ca şi cum ar fi fost înfăptuite. Formula **o să vă spun acum ce s-a întâmplat mâine,** exprimă credinţa în fatalitatea istoriei, o istorie a întâmplărilor inevitabile, dar şi vanitatea împăratului care nu admite nici o abatere de la proiectul său istoric. Refuzul lui Parmenion de a se căsători cu Fanna, dragostea lor, reprezintă, însă, aceste abateri, dovada că nici chiar Alexandru nu poate porunci viitorului. Parmenion va fi executat iar Alexandru va muri otravit de Roxana, conducătoarea rezistenţei femeilor persane, noile Danaide. Adevărul este că Alexandru a murit de malarie, în alt context, dar Sütö simte nevoia unei sancţiuni exemplare. Gheorghe Harag a preferat un spectacol sobru, analitic, cu accente pe rostirea artistică a replicilor. Un mic Alexandru, prezent permanent în scenă sub forma unui bust neînsemnat pe un soclu, subliniază sensul polemic al montării: Alexandru cel Mare a fost un Alexandru cel Mic prin practica despotismului. Idee, desigur, discutabilă. O scenă cum este despărţirea dramatică a lui Parmenion de Fanna, realizată cu acel simţ extraordinar al organizării plastice ale scenelor de masă, rămâne printre puţinele memorabile. Decorul Annei Tamas reproduce fragmentul unei piramide în trepte, în interiorul căreia este sugerată reşedinţa lui Alexandru. Idee tulburătoare: piramida, fiind simbolul glorificarii postume, Alexandru trăieşte înmormântat încă din timpul vieţii. Aici, ca şi în marile sale spectacole, arta lui Harag se caracterizează prin conciziune şi prin aderenţa dintre idee şi formă care creează armonia imaginii scenice.

Gheorghe Harag (1925 – 1985): Spectacole la Conservatorul Dramatic din Cluj: **Platon Krecsit** de A Korneiciuc (1949), **Vassa Jeleznova** de A.M.Gorki (1950), **Az elet hidja** de Hay Gyula (1952), **Martin Rogers felfedezi Amerikat** de C. Constantin şi Adrian Rogoz (1953) -

Conservatorul Dramatic, Cluj. **Liliomfi** de Szigligeti Ede (1954), **Steaua fara nume** de Mihail Sebastian (1954), **Ruy Blas** de Victor Hugo (1955), **Városszeli házikó** de Alexei Arbuzov (1955), **A nagy ékszerész** de Karinthy Frigyes (1956), **Hétköznapok** de Földes Maria (1957), **Ziaristii** de Alexandru Mirodan (1957), **O tragedie americană** de Theodore Dreiser (1957), **Hamlet** de W. Shakespeare (1959), **Rendkívüli kiadás** de Mariana Parvulescu (1959), **Dollárpapa** de Gábor Andor (1959), **Szollnok és darvak** de Viktor Rozov (1960), **Égből pottyant vendég** de Király Sandor (1960) - **T. Dramatic din Baia Mare. Casa Bernardei Alba** de Federico García Lorca (1961), **Romeo, Julieta si intunericul** de Jan Otcenasek (1962), **Vedere de pe pod** de Arthur Miller (1965), **Fizicienii** de Frederik Durrenmatt (1966), - **Teatrul de Stat din Targu Mures. Platonov** de A.P. Cehov (1968), **Egérfogó** de Agatha Christie (1968), **Macbeth** de Shakespeare (1969), **Omul care a văzut moartea** de Victor Eftimiu (1970), **Piticul din grădina de vară** de D.R. Popescu (1971), **Özönvíz elott** de Nagy István (1971), **Bună seara domnule Wilde** (1972), **Casa care a fugit pe uşă** de Petru Vintila (1972), **Puterea şi adevărul** de Titus Popovici (1973), **Iubesc** de Barta Lajos (1973), **Cromwell** de Victor Hugo (1973), **Tragedia omului** de Madách Imre (1975), **Patima roşie** de Mihail Sorbul (1975), **A murit Tarelkin** de Suhovo Kobâlin (1977), **Livada de vişini** de A.P. Cehov (1985). - **Teatrul de Stat din Târgu Mureş. Reteta Makrpoulos** de Karel Čapek (1966) - Teatrul Municipal, Ploieşti. **Monsieur Topaze** de Marcel Pagnol (1959), **Ruy Blas** de Victor Hugo (1960), Ilyen nagy szerelem de Pavel Kohut (1963), **Tartuffe** de Molière (1963), **Stafeta nevăzută** de Paul Everac (1964), **Suflete tari** de Camil Petrescu (1965), **Demetrius** de Deák Tamás (1965), **Tornyot választok** de Páskándi Géza (1973), **Floriile unui geambaş** de Sütő András (1975), **A fekete macska** de Asztalos István (1975), **O stea pe rug** de Suto Andras (1976), **Patetica '77** de Mihnea Gheorghiu (1977), **Cain şi Abel** de Sütő András (1978), **Öreg ház** de Csiki Laszló (1978), **Azilul de noapte** de A.M. Gorki (1979), Familia Toth de Örkeny Istvan (1979), **Nem élhetek muzsikaszó nelkul** de Moricz Zsigmond (1980), **Nunta din Suza de** Sütő András (1981), **Pălăria florentină** de Eugene Marin Labiche (1982) - **Teatrul Maghiar şi Teatrul Naţional, Cluj Napoca: Procesul** de Suhovo Kobalin (1983) - Teatrul de Comedie; Bucureşti. **Zece negri mititei** de Agatha Christie (1971), **Elcserélt völegény** de Tóth Miklos (1971), **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian(1973), **Bőnösök** de Bogdanfy Sandor (1974), **Tartuffe de** Molière (1977), **A szájkosár** de Alfonso Sastre (1979), **A murit Tarelkin** de Suhovo Kobalin (1979) - **Teatrul din Subotica, Iugoslavia . În Ungaria: Özönvíz előtt** de Nagy István (T. N. Budapesta, 1977), Caligula de Székely János (T.de Stat din Gyula, 1978), **Furtuna** de Ostrovski (T. de Stat, Győr, 1979), **Úri muri** de Moricz Zsigmond (Vígszínház Budapesta, 1981).

Vlad Mugur, **Slugă la doi stăpâni** de Carlo Goldoni. Teatrul Naţional, Craiova, 1999.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Vlad Mugur

Sfârşitul Troiei, un recviem. Lumea în două personaje. De la artă, la comentariul ei. Auzi materia plângând. Spectacolul unui proiect.

Sfârşitul Troiei, un recviem. Întoarcerea lui Vlad Mugur în România (1990) avea să devină un triumf abia după ce va renunţa la direcţia Teatrului Giuleşti/Odeon din Bucureşti, unde era pe punctul să se rătăcească printre proiecte administrative mai mult sau mai puţin irealizabile, uitând, poate, că cel mai important director de teatru ramâne directorul de scenă. **Mincinosul** de Goldoni, cu Horaţiu Mălăele în rolul principal, a fost începutul unei noi cariere după ce, în 1971, abandonase un frumos început de drum marcat, între altele, de **Caligula** de Albert Camus şi **Visul unei nopţi de vară**, în versiune **hippy**, la Teatrul Naţional din Cluj. Întors din Germania, a adus cu sine o replică la **Războiul cu Troia nu va avea loc** de Jean Giraudoux: **Sfârşitul Troiei** de Walter Jens. O replică lipsită de spiritul ludic şi speculativ francez, împovărată de remuşcările germane postbelice. Nu ne dăm seama până unde merge gustul pentru tragedie al spectatorului de astăzi, familiarizat până la indiferenţă cu atrocităţile de tot soiul difuzate prin film şi televiziune. Cert este că Vlad Mugur a creat la Teatrul Mic un recviem al războaielor din toate timpurile, de o mare puritate tragică prin austeritatea şi lipsa de ostentaţie a tonurilor. Decorul lui Helmuth Sturmer şi costumele Liei Manţoc, dar şi machiajul, compuse într-o monocromie în degradeuri de la cenuşiu, la negru carbon, ne vorbesc despre o Hiroshima a antichităţii din care lumea a pierit iar puţinii supravieţuitori au împietrit asemenea efigiei cu care începe spectacolul. Trăim în ultimele zile ale razboiului troian când doamnele cetăţii (Hecuba, Andromaca, fragila Casandra şi două dintre servitoarele lor) sunt prizoniere, laolaltă cu Elena lui Menelaos. Ele înfruntă destinul care va fi decis de învingători la jocul de zaruri. Actriţele sunt statui ale durerii, au chipul şi înfăţisarea pietrei. Leopoldina Bălănuţă (Hecuba) se frânge în succesive poze imobile, mereu mai gârbovite de durere, Liliana Pană (Casandra), declamă febril profeţia sa privind sfârşitul Atrizilor, vremelnici învingători, iar Dana Dogaru

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

(Andromaca) se prăbuşeşte şi ea la vestea execuţiei lui Astyanax, fiul său şi a lui Hector. Două sclave (Adriana Şchiopu şi Coca Bloos) comentează laconic întâmplările dar duetul lor este prelungit de vocalizele penetrante ale solistei Viorela Farcaş. Strigătul neomenesc al Cocăi Bloos, amintind prin tăcerea care îl înăbuşă de celebra pictură a lui Münch, este o scenă de neuitat. Ca şi aceea în care Irina Movilă (Elena), în dialog cu Menelaos (Alexandru Repan), răstoarnă teoria acreditată după care ea ar fi fost aceea care a atras asupra Troiei toate nenorocirile, prin aventura cu Paris, susţinând că, de fapt, este inspiratoarea victoriei greceşti sau, în final, descoperirea, în cenuşa războiului, a efigiei micului prinţ troian. Un Narator (Dinu Manolache) aruncă o privire contemporană asupra dezastrului pe care îl contemplă şi îl comentează liric. Un sol grec, cu misiunea blestemată de a comunica sentinţele este interpretat, cu un aer naiv, de Gheorghe Visu. Dar acel refuz al femeilor troiene de a cădea în tragedie este impresionant. Nu este un refuz violent ci o resemnare îndurerată, dar fermă. Pare că tocmai refuzul tragediei sporeşte sentimentul tragic. Este sentimentul pe care Vlad Mugur îl prelucreaza la infinit, pe toata durata spectacolului.

Lumea în două personaje. Sunt cunoscători ai lui Ionesco ce susţin că **Scaunele** şi nu **Rinocerii** sau **Regele moare** ar fi capodopera sa. Aici, familia ionesciana din **Cântăreaţa cheală** – debutul în teatru ce a starnit perplexitatea Parisului în anii de după razboi, nu este numai mecanică şi crepusculară ci şi metafizică. Aceste destine ratate "în duet" primesc, pe traseul de la **Cântăreaţa cheală** la **Scaunele,** revelaţia unei filozofii comprimate: lumea văzută în două personaje. Este un cuplu în care citim despre eşecul individului şi al speciei în egală măsură. Eşec subestimat, disimulat de bătrâna Semiramis care improvizează ceremonialul unui mesaj ultim al existenţei ce nu va fi rostit niciodată. Ceremonialul bufon al unei serate cu musafiri imaginari ale căror scaune goale dau o cutremurătoare senzaţie de singurătate cosmică. Lumea pare epuizată în acest cuplu cvasi-centenar care aşteaptă musafiri inexistenţi. Captivitatea personajelor pe o insulă a nimanui este exprimată de Vlad Mugur prin trucul uşilor false ce maschează un zid. Singura ieşire reală duce spre un exterior acvatic care, în cele din urmă, va înghiţi aceşti ultimi oameni de pe pământ. Jocul cu personaje imaginare – încercare disperată de populare a solitudinii universale - este halucinant în asemenea masură încât te intrebi dacă nu cumva însuşi cuplul ionescian este imaginar. În această împrejurare, pantomima Magdei Stief Mugur, cu un chip atât de expresiv şi o ţinută atât de cultivată şi, deopotrivă, partenerul său, Biró Joszef, devine mai importantă decât cuvintele pe care le rostesc. Aglomerarea de scaune reprezintă oameni ce nu mai există, foşti oameni: "mareşali de bloc, presedinţi-şefi şi regi-şefi". Alături de ei, **Împăratul Lumii** în persoana **Oratorului Mut.** Ionesco ne vorbeşte mai mult prin numele personajelor decât prin text: oratorul, fiind mut, niciun mesaj nu ne este dat. Divinitatea stupefiată ce apare în finalul spectacolului (de reţinut compoziţia actorului Démenyi Aron), nu este ca-

pabilă decât să lase semne, din nou ermetice, pe scaune. Asemenea lui Isus despre care se spune ca a scris singurele sale cuvinte pe nisip, anume pentru a risipi mesajul. S-a vorbit mult, de la Martin Esslin incoace, despre "invazia materiei" în **Scaunele.** Este doar o norocoasă expresie critică dintre cele ce fac carieră. Vlad Mugur ne arata că nu materia ne invadează ci suntem absorbiţi de ea cu solidaritate. Sensul pe care îl dă insulei din text este scufundarea în materie lichidă. Cele câteva scaune sunt îmbrăcate în alge şi scoici. Din apă ne tragem, apă vom deveni.

De la artă, la comentariul ei. Cu **Slugă la doi stăpâni** de Carlo Goldoni, Vlad Mugur se întoarce – nevoia de tinereţe a artistului – cu patruzeci de ani în urmă când lucra **Visul unei nopţi de vară** la Teatrul Naţional din Cluj, o versiune memorabilă şi vehement contestată. Aşa se face că Florindo Aretusi din piesa lui Goldoni fuge din Torino la Veneţia pe patine cu rotile, urmat de iubita lui Beatrice. Totul se petrece într-un decor translucid de sticlă pictată creat de Lia Manţoc, cu o expoziţie de măşti, în prim plan, realizate de Ilona Jaro Varga. Transparenţa melancolică de alb şi negru ne introduce într-o atmosferă de contemplare, opusă commediei del'arte. Costumele au o eleganţă mondenă ce ne îndepărtează de Veneţia lui Goldoni şi ne apropie de **anéees folles.** "Goldonieni" rămân doar Ilie Gheorghe (Pantalone de Bisognosi) şi Valer Dellakeza care face un bonom duios şi grosier în Trufaldino. Şi, poate, Smeraldina, camerista, în interpretarea Iosefinei Stoia. În rest, personajele sunt profund reformulate, inclusiv Trufaldino care nu mai este sprinţarul valet din comedia clasică ci un bătrân clown ce stârneşte compasiunea pe care o şi cerşeşte când se dă în vileag acel "cumul de funcţii" medieval la care se înhamă. Gabriela Baciu are fermitate de amazoană în îndrăgostita Beatrice, ceea ce nu explică o eroare a piesei: iubirea morbidă pentru Florindo (Constantin Florescu), asasinul fratelui ei. Cu totul radicală este restructurarea fetei de măritat a lui Pantalone, Clarice, o mireasă-marionetă izolată, prin stilul de joc, de restul distribuţiei. Păpuşa mecanică pe care o compune Anca Dinu atrage ca un magnet privirile noastre dornice de explicaţii. Un îndrăgostit pasional şi năucit compune Angel Rababoc în Silvio, logodnicul abandonat. Spectacolul este enigmatic şi te întrebi unde este enigma. Oricum, Vlad Mugur nu se mai află printre actorii săi care interpretează personajele lui Goldoni, ca în marele său spectacol goldonian cu **Mincinosul** unde "trăia", alături de Horaţiu Mălăele şi ceilalţi, bucuria zgomotoasă a farsei. Acum, îi priveşte de la distanţă cu un ochi reflexiv şi, oarecum, sever. Pare că, între **Mincinosul** şi **Slugă la doi stăpâni,** Vlad Mugur a parcurs drumul de la artă la comentariul ei. **Mincinosul** era un spectacol trăit, **Slugă la doi stăpâni,** unul comentat.

Auzi materia plângând. Este, oare, **Livada de vişini** un text secret care ascunde tot atâtea înţelesuri câţi cititori are? Celebra **livadă** pe care ciocoiul Lopahin (un fel de Dinu Păturică bântuit de remuşcări slave) o cumpără de la foştii stăpâni, a fost, rând pe rând, imaginea Rusiei ţariste nimicite de decembrişti, nihilişti, bakuninişti si leninişti, Teatrul însuşi, pe cale de a fi abandonat pentru mijloacele multi-media sau

un bal mascat unde ne putem expune rănile fără să ne arătam chipul. Oricum, în afara câtorva titluri shakespeariene, **Livada** lui Cehov este, probabil, textul cel mai disputat în teatrul continental. O adevarata piatră de încercare, de la Stanislavski la Strehler, la Brook, Andrei Şerban şi, acum, Vlad Mugur. Mai mult, "fiecare dintre noi avem o rană care se numeşte **Livada de vişini"**, cum scrie Georges Banu într-un jurnal de spectator, exemplar pentru modelul de critică afectiva pe care îl propune. Asadar, este **Livada** ... o operă literară ocultă, sau una norocoasă ce a avut parte de o reţea de simpatii? Profetică este, în orice caz, fie că ne vorbeşte despre agonia Rusiei pravoslavnice, fie de dispariţia valorilor tradiţionale, înlocuite de o civilizaţie tehnică necruţătoare. Sentimentul predominant este **nostalgia:** deplângem alături de Cehov moartea livezii cu tot ce aminteşte de ea: camera copiilor, dulapul lui Gaev, compotul de vişine al lui Firs. Este aducerea aminte care te face nefericit pentru că realitatea care a creat-o este ireversibilă. Întoarcerea la moşie a proprietarilor care îşi petrec viaţa la Paris este o provocare a amintirilor ce nu se mai pot întoarce. Repatriată, Liubov Andreevna nu face decât să răsfoiască un album cu vechi fotografii. Se înduioşeaza, îl inchide şi pleacă mai departe, fără a se implica în tragedia timpului care schimbă lumea. De aceea, poate, Cehov "credea" ca a scris o comedie. Iar Vlad Mugur "il crede" pe Cehov şi creeaza un spectacol de comedie, într-adevar, dar unul cu clowni. Un spectacol al deriziunii care este, de obicei, al auto-deriziunii. Clownul se ia în râs pentru a stârni râsul altora. Râdem cu plăcere de slăbiciunea altuia pentru că o exprimă atât de bine pe a noastră. Magda Stief/Liubov Andreevna îşi ataşează un nas roşu de clown şi transformă petrecerea de adio într-un bal mascat pentru a disimula insuportabila nostalgie. **Livada de vişini** a lui Vlad Mugur nu mai este nici dramă, nici comedie cum pretindea Cehov, ci psihodramă. Cum să treacă Liubov Andreevna peste victoria slugii asupra stăpânului, altfel decât prin acel joc de-a uitarea de sine care este balul mascat ? Ea este, într-adevar, un clown, pentru că îşi râde de sine, îşi desacralizează emoţiile. Magda Stief.nu se simte chiar la largul său în perimetrul acestei teorii, atât de imperios formulată de regizor, lăsând la vedere "cusăturile" teoretice. Astfel că nu asistăm nici la comedia visată de Cehov, nici la psihodrama cerută de regizor pentru că drama răzbate, mocnit, printre hohote de râs comandate. Nu am văzut un final mai intens decât în această **Livadă de vişini.** Casa părăsită are o agonie "umană". De sub tapetul zdrenţuit se scurge tencuiala. Totul este praf şi pulbere. Spiritul locului, întrupat de bătrânul servitor Firs, se volatilizează odată cu ultimele căderi de mortar. Parcă **auzi materia plângând,** cum spunea Bacovia. De neuitat prezenţa lui Senkalski Endre/Firs, pulsând sub mormanul de geamantane pregătite pentru plecare. Îl redescoperi ceva mai tarziu, când drama pare epuizată. De asemenea, Bogdan Zsolt/ Lopahin, cu acel rictus al victoriei savurate lăuntric.

Spectacolul unui proiect. Lui Vlad Mugur i-a fost dat să repete destinul lui Gheorghe Harag care şi-a investit ultimele picături de energie în spectacolul **Livada**

de vişini de la Teatrul Naţional din Târgu Mureş, în anii 80. Dacă nu cumva, un mit al teatrului european consacrat de Molière, al artistului care moare pe scenă. Ultimul spectacol al lui Vlad Mugur, **Hamlet**, este o simfonie neterminată căreia artistul i-a pus un punct provizoriu cu puţin înaintea dispariţei sale. O operă neterminată este, adesea, mai fascinantă, pentru că te lasă să întrezăreşti enigma proiectului. Nu toate temele anunţate se împlinesc. Din nou pulberea de var, ca în **Livada de vişini**, semn al ruinei sau, dimpotrivă, al construcţiei ori "spectacolul ca repetiţie eternă", cum spune Ion Vartic în cartea spectacolului apărută după premieră, iată două dintre intenţiile care rămân în proiect. Dar proiectul a rămas la vedere, polemic, vehement, reformator. Nimic nu mai este **cum a fost** în montările anterioare. Nici crenelurile castelului de la Elsinore unde apare spectrul regelui ucis mişeleşte de propriul frate, pentru că acest castel se află în plină construcţie, ori în renovare, nici ilustrul craniu al bufonului Yorik transformat într-o minge săltăreaţă de cauciuc, nici mormântul Ofeliei, transformat într-o groapă mocirloasă de stins varul pe care o traversează toata lumea, nici chiar înmormântarea ei, pentru că Ofelia transcende locul de veci urcând "la ceruri" pe propriile picioare şi, în fine, nici **hamleţii** (pantalonii lipiţi pe picior) lui Hamlet. Decorul însuşi (Helmuth Sturmer) este proiectul unui decor. Un spaţiu în construcţie, cu schele în stânga şi o coloană aspirând spre solemnitatea antică, drept unic element finit, în dreapta. Nu mai este **ceva putred în Danemarca** ci Danemarca însăşi este un proiect început şi abandonat, ca şi cum arhitectul s-ar fi răzgândit, ar fi fost brutal întrerupt, ori ar fi decedat subit. Personajele sunt reformulate în detalii, începând cu Hamlet însuşi, mai "titular" ca oricând. Partitura sa, nu doar cea textuală ci, mai ales, cantitatea şi autoritatea prezenţei scenice le eclipsează pe toate celelalte, până la riscul ca tragedia să devină monodramă. Doar Polonius, încercând să descompună maşinăria complicată care este Hamlet, mai aminteşte, în interpretarea lui Anton Tauf, de marile roluri de altadată. De fapt, în spectacolul lui Vlad Mugur, Hamlet nu există. Ca şi celelalte personaje este un actor. Doar ştim că **totus mundus agit histrionem** era însăşi deviza lui Shakespeare înscrisă la intrarea în Teatrul Globe. Parcă pentru a rupe orice legătură cu propria identitate, Hamlet/ Sorin Leoveanu îşi spoieşte faţa cu var. În treacat fie spus, Sorin Leoveanu a avut mare noroc să primească de la Vlad Mugur investitura în Hamlet, la început de carieră, mai ales că are toate datele unui contre-emploi: un chip rond cu o expresie copilărească, în locul efigiei emaciate a "cavalerului tristei figuri" cu care ne-am obişnuit în Hamlet. Dar efectul este instantaneu, personajul capătă o candoare furioasă, nouă şi semnificativă. "Prinţul Daniei" este departe de orice dilemă, cu atât mai puţin de filozofia lui **a fi sau a nu fi**. Hotarât lucru, într-o adevărată tragedie nimeni nu mai are timp să mediteze iar acest Hamlet detestă lectura şi contemplaţia. Marele monolog reflexiv **To be or not to be ("A fi sau a nu fi, iată-ntrebarea./ Mai vrednic e să rabzi în cuget/ A vitregiei praştii şi săgeţi, /Sau fierul să-l ridici asupra mării de griji si să le curmi ?/.../ Să mori, sa**

dormi, să dormi visând, mai ştii?/ Aici e greul...") nu mai există nici acesta, fiind fărâmiţat şi distribuit mai multor actori. Poate şi pentru a nu ispiti fragedul talent al lui Sorin Leoveanu cu păcatul declamaţiei. Dacă, citind drama, poţi avea îndoieli în privinţa frontierelor dintre nebunie, solitudine, melancolie şi histrionism, reunite în personajul Hamlet, văzând spectacolul lui Vlad Mugur, lucrurile par cum nu se poate mai clare: Hamlet este un om ca toţi ceilalţi care, însă, vrea să joace cât mai bine rolul nebunului pentru a construi în linişte "cursa de şoareci": spectacolul demascator cu **Moartea lui Gonzago**. Efectul spectacolului este imediat: regele uzurpator şi fratricid Claudius porunceşte arestarea artiştilor. Poate că aici, Vlad Mugur punea ceva din propriul destin, amintindu-şi de revoluţia culturală a lui Ceauşescu din anii '70 care l-a determinat să ia drumul Occidentului. Sunt scene de neuitat în **Hamlet**: spectrul bătrânului rege Hamlet, asasinat cu otravă de cucută turnată în ureche, este o apariţie de coşmar. Nu mai este un abur sau o părere, ci un cadavru ambulant, cu răni deschise care supurează: un personaj confecţionat, peste actorul care îl încarnează, de autoarea măştilor, Ilona Jaro Varga. Celebra scenă a înjunghierii lui Polonius, este văzută din spatele draperiei care ascunde confruntarea lui Hamlet cu Regina. Dinspre Polonius şi nu din dormitorul Reginei. Doar Ofelia (un debut generos pentru Luiza Cocora) care urcă la ceruri pe o franghie cu scripeţi, între două căldari nichelate, nu este pe deplin clarificată. Ce ni se pare cu adevărat preţios în acest **Hamlet** testamentar este austeritatea obţinută prin simplificarea/ sinteza tuturor componentelor, de la text (altul decat cel cunoscut), la decor, costume, atitudini. Au dispărut accesoriile ce decorau vechile spectacole, s-au atenuat impostaţiile pe marile arii. Nimic nu este "frumos": nici reveriile prinţului pe coridoarele obscure ale castelului, nici nobila meditaţie la craniul lui Yorik, nici indignarea maternă a reginei Gertrude care se târăşte pe podea, lăsând la vedere desuurile regale, în scena confruntarii cu Hamlet. Toţi actorii au cearcăne mari, roşcate, ca în filmele cu vampiri. Într-adevar, ce poate fi "frumos" în această tragedie cu trădări dezgustatoare şi crime abominabile ?

Vlad Mugur (1927, Bucureşti – 2001, Munchen, Germania): **Patru schiţe şi o piesă într-un act** de I.L.Caragiale (1952), **Sfârşitul Troiei** de Walter Jens (1995) – T. Mic. **Drumul soarelui** de Virgil Stornescu (1954) – T. de Stat, Bacău. **Nunta lui Figaro** de Beaumarchais (1955) – T. Armatei/Nottara. **Bărbierul din Sevilla** de Beaumarchais (1956), **Bunburry (Ce înseamnă să fi Onest)** de Oscar Wilde (1956), **Tragedia optimistă** de Vsevolod Vişnevschi (1958), **Hamlet** de William Shakespeare (1958), **Doi tineri din Verona** de William Shakespeare (1963), **Slugă la doi stăpâni** de Carlo Goldoni (1999), **Aşa este dacă vi se pare** de Luigi Pirandello (1999) –T.N. Craiova. **Învierea** de L.N. Tolstoi (1960), **Când scapătă luna** de Horia Stancu (1960), – T.N. Bucureşti. **Tânăra gardă** după Aleksandr Fadeev (1960), **Mi se pare romantic** de Radu Cosaşu (1962) – T. Dramatic, Galaţi. **Fotbal** de Paul Quentin (1962), **Portretul** de Alexandru Voitin (1963) – T. Bulandra. **Constructorul Solness** de Henrik Ibsen (1964), **Iphigenia în Aulis** de Euripide (1966), **Vara imposibilei iubiri** de D.R.Popescu (1966), **Visul** de D.R.Popescu/Rochia de Romulus Vulpescu (1968), **Caligula** de Albert Camus (1969), **Săptămâna patimilor** de Paul Anghel (1969), **Evantaiul Doamnei Windermere** de Oscar Wilde (1970), **Un vis în noaptea**

miezului de vară de William Shakespeare(1970), **Pisica în noaptea Anului Nou** de D.R. Popescu (1971), **Hamlet** de William Shakespeare (2001) – T.N. Cluj Napoca. **Casa Bernardei Alba** de Federico Garcia Lorca (1970), **Vedere de pe pod** de Arthur Miller (1970) – T. de Stat, Turda. **Trei surori** de A.P. Cehov (1970), **Scaunele** de Eugene Ionesco (1996), **Livada de vişini** de A.P. Cehov (1998) – T. Maghiar de Stat Cluj Napoca. **Castelul** de Ivan Klima (1973), **Puricele în ureche** de Georges Feydeau (1974), **Căsătoria** de N.V. Gogoi (1974), **Bolnavul închipuit** de Molière (1974), **Casa de pe graniţă** de Slawomir Mrozek (1975), **Gâlcevile din Chioggia** de Carlo Goldoni (1975), **Omul cel bun din Seciuan** de Bertolt Brecht (1976), **Pescăruşul** de A.P. Cehov (1978), **Pana de automobil** de Friederich Durrenmatt (1980), **Alchimistul** de Ben Johnson (1981), – Teatrul din Konstanz, Germania. **Doi gemeni veneţieni** de Carlo Goldoni (1977, în aer liber) – Teatrul din Hanovra, Germania. **La priveliştea frumoasă** de Ödon von Horwath (1981), **Arta comediei** de Eduardo de Filippo (1984), **Sfârşit de partidă** de Samuel Beckett (1985) – Teatrul din Esslingen, Germania. **Măcel în cameră** de Martin Walzer (1983), **Scaunele** de Eugene Ionesco (1983), **Doar copiii, bucătărie şi biserică** de Franca Rame şi Dario Fo (1983), **Visul american** de Edward Albee (1985), **Spectacol Brecht** (1986), **Annie Wobler** de Arnold Wesker (1987) – Ansamblul Vlad Mugur (Westend, Schwabing - Germania·). **Prăbuşirea** de Walter Jens (1987), - Teatrul din Würzburg, Germania. **Trilogia revederii** de Botho Strauss (1990), **Azilul de noapte** de Maxim Gorki (1992), **Dogoare alpină** de Peter Turrini (1995) – Teatrul din Münster, Germania. **Mincinosul** de Carlo Goldoni (1991) – T. Odeon, Bucureşti. **Scandal cu publicul** de Peter Handke (1997), **Crima din strada Lourcine** de Eugene Labiche (1998) – T. Tineretului, Piatra Neamţ.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Horea Popescu, Tărâmul celălalt de Dušan Kovacvič. Teatrul Sică Alecsandrescu, Braşov, 1999.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

HOREA POPESCU

Ondine, o superproducţie. Unde sunt cărţile pe care nu le-am scris

Ondine, o superproducţie de Jean Giraudoux, spectacol reluat după marele succes din urmă cu trei decenii este o "superproducţie" mai rar întâlnită, cu decoruri şi costume somptuase, desfăşurate pe spaţii ample, cu intrări triumfale şi o figuraţie decorativă ce aduce pe scenă zeci de actori în acelaşi timp. Horia Popescu reabilitează o formulă de spectacol cu mare priză la publicul începutului de secol 20, "feeria" pe care o ilustrase Vasile Alecsandri în **Sânziana şi Pepelea** şi, mai târziu, moştenitorul său direct care a fost Victor Eftimiu (**Înşir-te mărgărite** şi altele). Sigur, reabilitând un gen de spectacol oarecum uitat, regizorul intră în polemică deschisă cu moda zilei, ceea ce a şi dorit de fapt. Basmul pentru adulţi care este **Ondine** are, însă, o perfectă aderenţă la stilul şi viziunea regizorală, de unde şi coerenţa spectacolului. Aşadar, Horea Popescu pune în imagini, multe memorabile, povestea de dragoste dintre un pământean şi o nimfă într-un spectacol de teatru propriu zis şi nu într-un eseu la care i-ar fi dat dreptul trimiterile culturale (inclusiv eminesciene) pe care le include textul. El este un inspirat creator de imagini iar faptul că semnează şi decorul, este o dovadă în plus. Se simte mai bine în planul fantastic al poveştii, acolo unde realitatea se estompează iar imaginaţia se eliberează. De aceea imaginile subacvatice din prima parte sunt şi cele mai atrăgătoare. Intr-un asemenea tip de montare, partiturile solistice se dizolvă în tablourile de grup, dar ar fi nedrept să nu remarci prezenţa febrilă a lui Marius Bodochi în Cavalerul Hans, precizia profesională a lui Mircea Albulescu (Regele Ondinelor), majestuoasa distincţie a Ilincăi Tomoroveanu în Regina Isolda sau verva comică a lui Eugen Cristea (Supraintendentul). Ghinionul face ca tocmai interpreta Ondinei (Tania Popa) să nu aibă nimbul acelei mici şi capricioase zeităţi a lacului. Actriţa se mulţumeşte să fie, pe toată întinderea rolului, expansivă ca o şcolăriţă scăpată de supravegherea părinţilor care hoinăreşte inconştientă printre pământeni. Iar ideea de a se arăta, în final, doborâtă de durere, adusă de spate, cu mersul clătinat, este cum nu se poate mai dezagreabilă.

BCU MAIOR CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Unde sunt cărţile pe care nu le-am scris. Autobiografia abia mascată sub tehnici literare de camuflaj din **Profesionistul** de Duşan Kovacevič, autor sârb al cărui nume este citat, adesea, alături de al clasicului Nuşici, seamănă, uneori, cu acele melodrame satirice ale dramaturgilor ruşi din seria Vampilov, Rozov, Zorin, Ghelman, prin "adevărul de viaţă", prin amestecul de sensibilitate slavă şi mizerie proletară ce primesc valoare estetică. Nu ne putem da seama cum primeşte publicul necunoscător drama scriitorului belgrădean Kraj, urmărit sistematic de securitatea lui Iosip Broz Tito timp de optsprezece ani, ajuns, după căderea comunismului directorul unei edituri falimentare, dar este sigur că Duşan Kovacevič spune povestea tragică şi grotescă a oricărui scriitor, dacă nu a oricărui intelectual din est. "Unde sunt cărţile pe care nu le-am scris?", se întreabă talentatul Kraj, care şi-a irosit viaţa, sau o bună parte din ea, între masa de lucru şi disidenţa de cârciumă. Răspunsul îl va aduce – culmea ironiei! – ofiţerul de securitate Luka Laban, cel care l-a urmărit, ascultat şi transcris timp de optsprezece ani, cu o rigoare demnă de o cauză mai bună, fie din ură comunistă, fie din iubirea posesivă a călăului, o victima de cursă lungă. Apare astfel acest "personaj rusesc" interpretat inegalabil de Mircea Albulescu: Luka Laban, călăul care plânge pe umărul victimei. Compromisul este inevitabil pentru că securistul destituit nu e cu nimic mai fericit decât scriitorul risipit. Rămâne înşelătoarea "căldură slavă" a poliţistului în retragere care îi aduce fostului său adversar, într-o pungă de plastic şi un geamantan, patru volume nescrise, dar debitate prin cîrciumi, culese cu migală de Laban şi transcrise în rapoartele sale de serviciu precum şi un maldăr de obiecte pierdute la petreceri şi şuete încheiate, nu odată, cu bravuri politice, pe cât de sângeroase, pe atât de ineficiente. Înger răzbunător şi păzitor totodată, Luka Laban are toate însuşirile unei oglinzi necruţătoare în care Kraj, autorul de cincizeci de ani, cu două cărţi, se priveşte consternat. Horea Popescu are nu doar meritul de a fi descoperit un text ce poate interesa în est ca şi pe alte meridiane europene (care, la noi, poate provoca serioase examene de conştiinţă), dar şi pe acela de a fi lucrat în filigran un spectacol ascendent, mereu mai interesant, pe măsură ce implicaţii nebănuite se transformă în revelaţii. Este genul de teatru neostentativ şi profund, înşelător prin austeritate. Se deschide cu zgârcenie spre exterior şi, atunci, decorul simplu şi recuzita săracă revarsă un noian de înţelesuri pe care le poartă fiecare din fleacurile risipite de Kraj de-a lungul vieţii, colecţionate de Laban cu o acribie în care nu mai poţi distinge cât este rigoare profesională şi cât slăbiciune omenească. Cornel Constantin (Scriitorul) revine după o lungă absenţă pe scenă rezistând cu aplomb lângă un Mircea Albulescu ce tinde să absoarbă toată scena. Rodica Mureşan (secretara lui Kraj, Marta) creează o atmosferă stranie şi delicată iar Alexandru Georgescu (Un nebun cu totul normal), aduce în exces, brutalitatea unei actualităţi post-comuniste cu nimic mai atrăgătoare. Intuiţii prompte (mai ales în cazul lui Laban) aduce oferă creatoarea costumelor, Diana Ioan.

Horea Popescu (1927, Zlatna): **Inspectorul de poliţie** de J.B. Pristley (T. Dramatic Baia Mare, 1957). **Vlaicu şi feciorii lui** de Lucia Demetrius (1958), **Dansatoarea, gangsterul şi necunoscutul** de Victor

Bârlădeanu (1958), **Baia** de Vladimir Maiakovski (1958), Vlaicu şi feciorii lui (1959) - T. Municipal/Bulandra. **Aristocraţii** de A. Pogodin (1959), **Domnişoara Nastasia** (1960), **Ascensiunea lui Arthuro Ui poate fi oprită** de Bertolt Brecht (1963) – T. Giuleşti, **Moartea unui artist** de Horia Lovinescu (1964), **Castiliana** de Lope de Vega (1966), **Thomas Becket** de Jean Anouilh (1967), **Coana Chiriţa**, după Vasile Alecsandri (1969), **Un fluture pe lampă** de Paul Everac (1974), **Danton** de Camil Petrescu (1974), **Richard III** de William Shakespeare (1976), **Generoasa Fundaţie** de Antonio Buero Vallejo (1978), **Caligula** de Albert Camus (1981), **Ploşniţa** de Vladimir Maiakovski (1983), **Zbor deasupra unui cuib de cuci** de Dale Wasserman (1983), **Moştenirea** de Titus Popovici (1989), **Avram Iancu** de Lucian Blaga (1991), **Ondine** de Jean Giraudoux (1994)), **Moartea unui comis voiajor** de Arthur Miller (2000). – T. N. Bucureşti. **Cabala bigoţilor** de Mihail Bulgakov (1995), **Doamna Ministru** de Branislav Nuşici (1996) – T.N. Iaşi, **Tărâmul celălalt** de Duşan Kovacevici (T. Sică Alecsandrescu, Braşov, 1999). În străinătate: **Mutter Courage** de Bertolt Brecht (1972), **Măsură pentru măsură** de William Shakespeare (1974), **Oedip rege** de Sofocle (1979) – T. N. Belgrad, Iugoslavia. **Peer Gynt** de Henrik Ibsen (1977), **Maestrul şi Margareta** (1985), **Ondine** de Jean Giraudoux – T. N. Croat, Zagreb. **Cabala bigoţilor** de Mihail Bulgakov (T. N. Szeged, Ungaria, 1985), **Mobilă şi durere** de Teodor Mazilu (T. N.V. Gogol, Moscova, 1984)

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Dan Alexandrescu, Amurgul burghez de Romulus Guga. Teatrul Naţional Târgu Mureş, 1982.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Dan Alecsandrescu

Alegoriile etnice ale lui Sütö Andras. Noaptea cabotinilor. Teatrul rural. Amurgul burghez. Othello şi Conul Leonida. Lucian Blaga şi Paul Everac

Alegoriile etnice ale lui Sütö Andras. Ce ne poate spune un regizor contemporan cu un text inspirat din secolul al XVI-lea german? Un răspuns la această întrebare oferă Dan Alecsandrescu în spectacolul cu drama lui Sütö Andras, **Floriile unui geambaş,** inspirată din nuvela Heinrich von Kleist, **Michael Kohlhaas.** O interogaţie istorică multiplicată: Sütö apelează la Kleist care a trăit cu 150 de ani în urmă, dar a povestit întâmplări care s-au petrecut cu trei sute de ani înainte, în timpul războiului ţărănesc german. Tot atâtea strategii de învăluire pentru a proteja un sens polemic latent. Sütö Andras preia de la Kleist doar conduita de ansamblu a lui Michael Kohlhaas, negustorul de cai care parcurge drumul de la conformism la revoltă, pentru a vorbi despre discordiile etniilor minoritare din România contemporană. Involuntar, textul acumulează şi valori neconjuncturale devenind, prin bunăvoinţa cititorului, o meditaţie asupra libertăţii, în general. Dacă în drama anterioară **Cain şi Abel** (cu care **Floriile unui geambaş** şi **O stea pe rug** formează o trilogie), problema libertăţii era abordată ontologic (autonomia omului faţă de divinitate), aici problema este pusă frontal în termenii revoluţiei sociale. Analiza se fixează acum asupra fiinţei istorice finite şi nu a celei metafizice, eterne. Evoluţia lui Michael de la înţelepciunea oportunistă a supunerii, la răzvrătire, trecând prin etapa intermediară a revendicărilor paşnice, reprezintă drama destrămării iluziilor sociale în contexte istorice bazate pe inegalitate. Ezitarea între resemnare şi răzvrătire se manifestă la Michael Kohlhaas prin balansul între doctrina lui Martin Luther (cel ce l-a văzut pe Satana şi i-a aruncat călimara în cap, adeptul bisericii interioare) şi Thomas Münzer. Răzvrătirea este spontană şi pătimaşă. Ea vine în urma unui şir de samavolnicii şi are valoarea unei puternice tresăriri a conştiinţei. Fericirea care domneşte în sufetul şi în familia lui Michael (bine susţinută de Sütö Andras prin iubirea pentru soţie, în frumoase pagini literare inspirate din **Cântarea**

BCU Cluj / BABEŞ-BOLYAI UNIVERSITY LIBRARY

Cântărilor lui Solomon) este tot mai greu de apărat. Controversele cu Nagelschmidt, adept al lui Thomas Münzer, descinderile la domiciliu ale Vameşului, omul baronului Von Tronka, sunt semne ale dezintegrării paradisului familial în care trăia Michael Kohlhaas. Sütö demontează metodic mica iluzie a fericirii personale în mijlocul nefericirii colective, destrămând, în primul rând, convingerea într-o soluţie paşnică a problemei pe calea revendicărilor. Spectacolul putea fi incendiar (un îndemn la revoltă abia disimulat) sau reflexiv. Dan Alecsandrescu nu este nici militant ca Sütö, nici reflexiv, ci preferă să "obiectiveze" mesajul în formula **teatrului politic,** cu un epilog şi un prolog care comentează atitudinea lui Michael Kohlhaas şi consecinţele ei din punctul de vedere al nevoii de libertate, în general. Decorul în tonuri închise creat de Mircea Matcaboji are dramatism şi austeritate iar costumele (Edith Schrantz Kunovits) refac atmosfera de epocă. Mihai Gingulescu (Michael Kohlhaas), Ion Fiscuteanu (Nagelschmidt), Cornel Popescu (Baronul von Tronka) şi Micaela Caracaş (Lisbeth, soţia lui Michael) sunt vârfurile echipei redutabile de la Secţia română a Teatrului Naţional din Târgu Mureş.

Noaptea cabotinilor. După **Speranţa nu moare în zori, Noaptea cabotinilor** dovedeşte că dramaturgia a devenit pentru prozatorul Romulus Guga un mod de comunicare mai bun decât romanul. Este o piesă de teatru cu titlu de pamflet moral. Într-adevăr, drama lui Guga este scrisă de pe poziţiile unui eticism pe cât de intansigent, pe atât de idealist şi de "romantic", ca stil social. Este sfidarea aruncată unei lumi ce leneveşte în straturile medii sau joase ale conştiinţei de un Cavaler al Eticii care o acuză, o judecă şi o condamnă. Nu este un romantism care exaltă sentimentele individuale, nici un romantism social care se agită pentru binele comunitar, ci unul strict etic care are nevoie de un **model** pentru a supravieţui. Astfel de modele etice sunt, în **Noaptea cabotinilor**, bătrânul Anton, (un tradiţional **pater familias**, tiran şi egoist, îmblânzit de cultul familiei pe care o iubeşte dar o posedă), mezinul Viniciu, scepticul Timotei şi, în fine, "Cavalerul" Coriolan, arbitrul pe care ar trebui să îl acceptăm în această controversă eticistă dacă n-ar fi atât de antipatic în rigiditatea şi fanatismul său. Un amestec de candoare şi stupiditate, pentru că sentinţele sale morale sunt de o mare corectitudine, dublată de o fioroasă banalitate. Reforma pe care o preconizează, seamănă bine cu aceea a lui Arthur din **Tango** de Mrožek. De partea cealaltă se află Unchiul Miron, prigonit politic pe vremea lui Dej, pe care Anton l-a renegat pentru a proteja familia, declarând public că fratele său a murit. Acest mort viu, acoperit cu o husă, cu mania lui nevinovată de a cânta la trompetă, cu umilinţa şi cuminţenia lui, rămâne tot timpul în scenă ca o apăsătoare şi plină de înţelesuri imputare. Nu vorbeşte. Din când în când este ridicată husa albă cu care este acoperit. Este evident pentru cunoscători că, atât Miron - umbră a vinovăţiei celor din jur - cât şi tonul vindicativ, rechizitorial din piesa lui Guga sunt preluate din dramaturgia lui D.R. Popescu, cronicarul dramatic al României postbelice. Scrisă cu simţ dramatic, cu replici scurte, tăioase, uneori brutale,

Noaptea cabotinilor este, în cea mai mare parte, o succesiune de întrebări pătimaşe şi răspunsuri sentenţioase. Treptat, poate din lipsa unor fapte relevante, Guga alunecă în conversaţie patetică. Un patetism bine servit de regizor şi actori, teatrul fiind singura artă care poate face minuni cu patetismul. Se rostesc cuvinte mari, se agită mari idei şi aştepţi mari conflicte ce întârzie să apară. Dar observaţia de viaţă este acută: tot ce ţine de acea intuiţie a dramaturgului de a deschide înţelesuri nebănuite în cele mai neînsemnate întâmplări, devin analogii cu rezonanţe contemporane, ingenios asimilate în fluxul dialogului. Peste cinismul lui Anton, amoralitatea zgomotoasă a lui Viniciu, abulia filozofică a lui Timotei, sunetul trompetei lui Miron sună ca o implacabilă condamnare. Sunt tot atâtea sugestii ce pornesc din spectacolul, încă neconstituit al lui Dan Alecsandrescu care se arată interesat mai degrabă de atmosferă decât de pamflet. În decorul de reconstituire desenat cu fineţe de Romulus Feneş, regizorul construieşte pas cu pas o atmosferă încărcată, o stare dramatică plină de promisiuni, cu explozii rare şi bine calculate. Nu stridentă, dimpotrivă, ceva ca o apăsare resemnată însoţită de o senzaţie de oboseală înăbuşitoare, prevestind nevoia unor ferestre deschise. Un spectacol îngrijit în care Ion Fiscuteanu (Coriolan), într-o înfăţişare, alta decât simpatica sa agitaţie comică ardeleană cu care eram obişnuiţi, lunatic, citind parcă în stele enunţurile sale morale şi umanitare, Ştefan Moisescu (Anton – oscilând între autoritate şi nostalgia autorităţii pierdute sub presiunea propriilor erori), Cornel Popescu (Viniciu – tip savuros de lichea simpatică) sunt cei ce determină stilul spectacolului.

Teatrul rural. Experienţele actuale în dramaturgia inspirată de mediul rural, cultivând, în general, comedia satirică şi comicul dialectal (între alţii Gheorghe Vlad pentru Oltenia, Vasile Rebreanu pentru Transilvania), sunt din ce în ce mai rare. Lumea satului este în plin proces de structurare şi tinde să-şi piardă specificul prin integrare urbană. Literatura "despre ţărani", dacă mai există, este obligată să re-inventeze ţăranul român. În acest context, drama lui Eugen Evu afectând titlul poematic **Aceste anotimpuri şi cărări,** este o contribuţie onorabilă, dacă nu la re-inventarea, cel puţin la redescoperirea ţăranului. Autorul respinge din premisă pitorescul în favoarea unei priviri adâncite asupra mediului, lăsându-se îndrumat cu încredere de modelele clasice. Fără a risca să fie original, lumea satului transilvan pe care o aduce în scenă lasă impresia de **déjà vu:** este lumea laconică, aspră, cu sentimente mocnite şi adânci din Slavici, Coşbuc, Rebreanu. O lume adusă în actualitate de problema integrării sociale a foştilor puşcăriaşi Sâru şi Ilie. Peste conflictul de dragoste, foarte puternic, Eugen Evu pune în discuţie dreptul la reabilitare comunitară a eroilor amintiţi, hoinari din vocaţie. Punctele de rezistenţă ale piesei sunt superba prietenie dintre Ilie şi Sâru, dragostea mută a Milintiliei, natura colţuroasă a lui Sâru, candoarea lui Ilie, etc. Deşi, mai săracă în situaţii dramatice, piesa lui Eugen Evu este scrisă cu energie, cu replici alcătuite din

propoziţii scurte, răstite, într-un limbaj simplu şi frust, dialectal fără excese. Dificultatea unui teatru rural astăzi rămâne, totuşi, pe seama regizorului şi scenografului. Cum să procedeze un regizor şi un scenograf care vor să evite riscul de a aduce pe scenă un colţ din Muzeul Satului ? Dan Alecsandrescu şi Vasile Rotaru nu au refuzat riscul ci l-au înfruntat hotarându-se pentru o viziune realistă: ograda e ogradă, acareturile sunt acareturi, gardul e gard iar recuzita consumabilă (scoverzele, bunăoară) este cu adevărat consumabilă. Deşi nu credem că e cea mai fericită soluţie, admitem că fidelitatea lui Vasile Rotaru pentru detaliile realiste poate fi receptată ca stil. Mai exact, imaginea scenică poate stârni un interes muzeistic ce se confundă cu stilul. În clipa cînd ai depăşit un sentiment al anacronismului, spectacolul comunică autenticitate rurală.

Amurgul burghez. Stilul lui Romulus Guga prinde un alt contur după **Evul mediu întâmplător** şi **Amurgul burghez**. Este mai aproape de specificul compoziţiei plastice decât al celei literare, încât opera nu poate fi gustată progresiv, prin lectură, ci asimilată simultan, printr-o privire de ansamblu aruncată asupra "pânzei". Tablourile succesive, sunt parabole independente iar senzaţia de eliptism vine tocmai din această autonomie semnificativă a scenelor care nu se asociază prin logică narativă, cronologică, ci prin juxtapunere alegorică. Iniţial ne aflăm în faţa unei metafore morale: infirmul Filip este îndemnat de soţia sa Augusta, mai întâi cu nerăbdare, apoi cu arţag să se sinucidă pentru a putea încasa asigurarea. Este susţinută în acest proiect de amantul ei, Carol, nu întâmplător, poliţist. Totul se petrece pe terenul abstract dar străveziu al unui "maidan" echivalent, în piesa lui Guga, cu ceea ce înţelegem prin **theatrum mundi**. Parabola morală se extinde asupra condiţiei umane. Un maidan al lumii, aşadar, mizer, pestriţ, sublim şi ridicol, grotesc şi derizoriu. Filip, prototipul Omului, ("omul fără calităţi", omul anonim, omul generic) va fi umilit, torturat, înşelat, batjocorit, ucis, înviat, sanctificat pentru publicitate umanistă şi, în fine, exterminat. Cel ce moare în finalul dramei lui Guga nu este Filip ci omul, conceptul de om, nimicit sub diferite pretexte pe toate treptele istoriei. **Amurgul burghez** nu ne vorbeşte despre **amurgul zeilor** ci despre "sfîrşitul istoriei" omului. În măsura în care Filip este exponenţial pentru ideea de umanitate (privită de autor într-o largă perspectivă spaţială şi temporală, drama lui Guga este o meditaţie sceptică asupra crizei de umanism, manifestată prin dispreţul omului faţă de om, prin lipsa de valoare a fiinţei umane. Imaginea însângerată a omului din "pentagrama" lui Leonardo da Vinci devine emblematică pentru întreaga compoziţie care se încheie ca un lamento umanist cu adânci reverberaţii în conştiinţa unui secol al performanţelor agresive. Celelalte personaje se definesc în funcţie de eroul principal: Augusta este femeia rapace, Generalul şi soldaţii, o altă formă de alienare, prin militarism, Georges reprezintă manipularea mulţimilor prin televiziune, etc. Piesa pare, în cele din urmă, o glumă sinistră din categoria teatrului "deriziunii" oferind imaginea unei umanităţi crepusculare, ultragiată în aceeaşi

măsură în care este şi vinovată de propria identitate. Dan Alecsandrescu nu s-a atins de edificiul bizar al textului cu intenţia de a explica în termenii logicii comune, sensul, nu totdeauna explicit, al succesiunii parabolelor. S-a rezumat să potenţeze expresivitatea lor vizuală, susţinut de spaţiul, ingenios prin simplitate, creat de Emilia Jivanov. Simbolicul "maidan" al lui Romulus Guga, populat de sinucigaşi, bancheri, prostituate, militari, poliţişti, infirmi în cărucioare, o lume din care demnitatea umană a dispărut sub presiunea unui sistem poliţienesc, este bine "pus în pagină". O pondere deosebită capătă în spectacol Claudiu, paza de corp a bancherului Ignaţiu - o bună compoziţie a actorului Keresztes Sandor - eminenţa cenuşie a locului, executând cu precizia unui mecanism, fără cuvinte de prisos, un program antiumanist necruţător. Sunt scene memorabile: refuzul lui Filip de a intra în "galeria" infirmilor istoriei sau aceea imediat următoare vorbind despre ferocitatea omului în raport cu semenii săi. O bună înscenare a principiului "homo homini lupus" Important rămâne relieful personajului principal: Filip este un martir burlesc, un clown al suferinţei şi disperării, nuanţe întocmai redate de actorul Tárr Laszlo, dirijat de regizor spre latura tristă a grotescului. Un efect special obţine Lohinsky Loránd în Ignaţiu, bizarul Ignaţiu, infirmul atotputernic, prin amestecul de iezuitism filantropic, senile capricii şi laşitate. Aproape de nerecunoscut în variatele sale ipostaze, Farkas Ibolya (Augusta) joacă rolul categorial al "femeii-proletare": vulgaritate, cinism autoritar, lipsa de scrupule morale. Poate că, pentru o mai exactă situare în conceptul de om universal pe care îl dezbate Romulus Guga, nu erau de prisos câteva citate culturale sau referiri la martiri iluştri ai omeniri, dar este cert că **Amurgul burghez** rămâne o pagină de mare originalitate în creaţia lui Dan Alecsandrescu.

Othello şi Conul Leonida. Othello nu este nici pe departe o tragedie ci o dramă psihologică scrisă pe vremea când psihologia nici măcar nu exista. Procesul pe care îl trăieşte bravul maur este explicat pe-ndelete de Conul Leonida: "Omul, bunioară, de par egzamplu, dintr-un nu-ştiu-ce ori ceva, cum e nevricos, de curiozitate, intră la o idee. A intrat la o idee? fandacsia e gata. Ei, şi după aia, din fandacsie cade în ipohondrie. Pe urmă, fireşte, şi nimica mişcă". Dan Alecsandrescu s-a apropiat de ilustrul text fără prejudecăţi, fără precauţiuni şi fără un interes special faţă de enorma operaţiune de manipulare psihologică desfăşurată de Iago. În schimb este preocupat de argumentarea politică a conflictului. Tot ceea ce ţine de "adevărul de viaţă" individual (dragostea nimicită, credinţa înşelată) este subordonat ideii de determinare politică a dramei individuale. Deşi regretăm cu toată inocenţa dispariţia oricărei urme din mitul Othello–Desdemona "aşa cum îl ştim", nu putem nega valabilitatea şi coerenţa lecturii în cheia conspiraţiei politice, nici preciziunea cu care au fost îndepărtate toate implicaţiile subiective ale conflictului în favoarea determinării lui social-istorice. Relaţia Othello – Desdemona, în care descoperim, de fiecare dată, o mare încărcătură afectivă, trece în plan secund. Printr-un decupaj

operat de regizor în textul de scenă, Iago şi nesemnificativul Lodovico au devenit purtători de mesaj. Un prolog şi un epilog ce ornamentează şi de data aceasta spectacolul, ne vorbesc despre o conspiraţie rasială îndreptată împotriva negrului Othello. Un complot dirijat de dogele Veneţiei prin trimisul său, nobilul Lodovico, impecabil executat de Iago care, în viziunea lui Dan Alecsandrescu, nu face decât să îndeplinească o misiune secretă şi, abia în al doilea rînd, să se elibereze de vexaţiunile ierarhice provocate de Othello. Argumentele pe care le aduce regizorul în favoarea teoriei sale sunt dintre cele mai diferite, de la antipatia mută a senatorilor faţă de Othello în scena trimiterii acestuia ca guvernator în Cipru, până la fixarea ostentativă a personajului în ipotetica sa origine africană prin intermediul unui detaliu de recuzită: toba africană. Firește, nu toate scenele sunt compatibile cu teza regizorală, motiv pentru care Dan Alecsandrescu le-a ajustat tacit. Astfel – ceea ce modifică radical sensul mesajului – finalul nu mai aduce sancţiunea lui Iago care, cum se ştie, a fost ucis, ci un scurt monolog al acestuia în care deplânge imposibilitatea afirmării sociale prin mijloace oneste. Între toate acestea, rolul lui Othelo este acela de victimă a unor malversaţiuni politice şi militare pe care nu le întrezăreşte cu isteţimea uni Iago, având, în comparaţie cu acesta, dezavantajul credulităţii şi cavalerismului. Pe de altă parte, Desdemona şi Cassio rămân mărunte victime de fundal într-un război mult mai complex decât o simplă dramă sentimentală. Stilistic, spectacolul nu se deosebeşte în mod esenţial de **Amurgul burghez**. Dimpotrivă pare să definitiveze o etapă în creaţia lui Dan Alecsandrescu. O geometrie a luminilor şi mişcării, un calm sau o claritate rece a imaginii, alături de simplificarea culorii umane în favoarea esenţei ideologice, iată posibile particularităţi ale etapei intelectuale în care se află regizorul. Intr-un decor-idee proiectat de Teodor Th. Ciupe – o corabie cu numeroase catarge şi odgoane, un labirint de sfori printre care rătăcesc personajele şi un adânc şi de efect culoar prelungit perpendicular pe fundal – Dan Alecsandrescu realizează fără şovăire un spectacol remarcabil prin fermitatea adaptării lui Shakespeare unor obsesii politice contemporane. În afara lui Gheorghe M. Nuţescu, un Othello masiv şi impunător, regizorul îl propune pe Marin D. Aurelian în Iago şi pe Viorica Mischilea în Desdemona. Pentru Viorica Mischilea lucrurile erau oarecum simplificate prin trecerea Desdemonei în plan secund. Actriţa joacă exact inocenţa nefericitei femei dar ratează scena morţii pe care o trăieşte fără surpriza tragică a fatalităţii. Marin D. Aurelian execută un Iago "de regizor", sobru, reşinut, cu câteva momente de exces, înlocuind tipul consacrat de intrigant, cu acela de dialectician al răului. După o primă parte când tatonează în căutarea personajului, Gheorghe M. Nuţescu finalizează tragic şi îndurerat, dar, de data aceasta, pe datele portretului consacrat, fără adaosuri sau eliziuni regizorale, în stilul unei încă valide şcoli actoriceşti tradiţionale. În rest, interpretări perfectibile cu distribuiri eronate. Marius Bodochi în Cassio nu are (cu excepţia scenei din Cipru, la sosirea Desdemonei şi a Emiliei)

nici anvergura, nici vigoarea personajului. Victor Nicolae (Roderigo) se iroseşte în frazări ţipate şi zvârcoliri obositoare, Eugen Nagy (Brabantio) morfoleşte cuvintele iar Monica Modreanu (Emilia) are un devotament cu totul inexpresiv pentru Desdemona.

Lucian Blaga şi Havuzul. Nimeni nu poate spune că Paul Everac nu se pricepe să lucreze cu simboluri mari, dimpotrivă, uneori sunt atât de mari încât se transformă în simple alegorii. Incetează, adică, să comprime ideile (cum îi stă bine unui simbol) pentru a le deghiza. Bunicul din **Havuzul** moare de cîteva ori pentru a învia de fiecare dată. El este, nu ne putem înşela, atât Trecutul de care nu ne putem rupe fără traume cât şi Veriga, elementul de cntinuitate şi reperul de valoare într-o lume mişcătoare, grăbită să împrumute false valori, opţiuni, comportamente, mentalităţi. Nu este vorba nici de o dramă, nici de o comedie ci, mai curând, de o controversă. O pledoarie care îşi propune să epuizeze un anumit punctaj dintr-un discurs despre raportul dintre generaţii. Suntem avertizaţi asupra riscului generaţiei tinere de a subestima valorile tradiţionale în favoarea unui snobism de mică anvergură, asupra pericolului alienării prin lipsa autenticităţii, dar totul rămâne la nivelul unui brouillon care însumează şi nu selectează puzderia de idei pe această temă. O "sumă" în care intră, din păcate, şi multe neaoşisme prezentate ca valori organice, deci perene, dar şi o anume predispoziţie de a evalua tineretul de-a valma. Fără îndoială, în problema transferului contemporan de valori de la rural la urban, a caracterului eterogen şi ne-autentic al civilizaţiei urbane, agravat de lipsa unei solide tradiţii urbane şi de absenţa unui suport cultural consacrat, Paul Everac are perfectă dreptate, pe urmele lui Blaga care spunea că "veşnicia s-a născut la sat". Dar satul acela nu mai există, doar noi continuăm să visăm la el, comparând oraşul sfârşitului cu sfârşitul secolului al XIX-lea, două intervalei despărţite de 100 de ani. Piesa este o pedagogie ilustrată pe tema "ah, acest tineret". Pe de altă parte, deşi este clar că autorul încearcă să diferenţieze câteva caractere printre personajele reprezentând tineretul, tocmai bunăvoinţa cu care este admisă şansa întoarcerii lor pe calea cea bună pare simplificatoare. Bibi, eroina lui Everac, rătăcind cu ingenuitate printre surogate de viaţă, împărţindu-se cu de-a sila între iubirea adevărată pentru Goace şi ispite mondene, se va pocăi în apropierea "rudimentarului" Bunic. Este şi momentul în care ţâşneşte **havuzul** în jurul căruia se desfăşoară acţiunea şi vascularizează toate straturile/generaţiile, conform cu metafora lui Blaga. În faţa unui asemenea text, pe cât de semnificativ ca observaţie social-istorică, pe atât de didactic în mesaj, Dan Alecsandrescu se mulţumeşte, de data aceasta, cu un rol pasiv "aruncând" actorii în scenă şi lăsându-i să se descurce. Decorul semnat de Alexandru Ursu, când nu este ridicol (ca în scena de la întreprinderea unde se angajează Bibi, figurată printr-un soi de hambar cu o scăriţă metalică), este absent. Un **whisky-party** al grupului de tineri se desfăşoară într-o monotonie obositoare: mereu aceleaşi perechi care se prefac că dansează în jurul unei mese plină de sticle şi pahare. Niciodată nu am reuşit să

înţelegem de ce la aceste seri cu dans care abundă în piesele româneşti, bieţii actori trebuie neapărat să danseze, de ce regizorii nu încearcă să descopere un alt tip de mişcare pentru a evita enormul pleonasm pe care îl generează. În aceste condiţii de relaxare regizorală, actorii sunt obligaţi să oscileze în jurul propriului gust, când prea departe, când în afara chestiunii. Un sacrificat este chiar încercatul actor Vasile Vasiliu (Bunicul) a cărui partitură trebuia supravegheată cu severitate de regizor: El compune un personaj foarte simpatic dar eroul lui Everac este mai mult decât atât. Sunt momente patetice, groteşti, tragice pe care Vasile Vasiliu nu le sesizează, performanţele sale fiind exclusiv pe momentele amuzante ale rolului.

Dan Alecsandrescu (1925, Târgu Mureş): **Fântâna Blanduziei** de Vasile Alecsandri (T.N. Cluj Napoca, 1972). **Procesul Horia** de Alexandru Voitin (1977), **Noaptea cabotinilor** de Romulus Guga (1977, **Floriile unui geambaş** de Sütö Andras (1978), **Cum vă place** de William Shakespeare (1979), **Opinia publică** de Aurel Baranga (1979) – T.N. Târgu Mureş **Aceste anotimpuri şi cărări** de Eugen Evu (Teatrul de Stat Sibiu, 1979). **Scene din viaţa unui bădăran** de Dumitru Solomon (1979), **Cartea lui Ioviţă** de Paul Everac (1980), **Vara celei de a XVII-a păpuşi** de Ray Lawer (1980), **Moartea accidentală a unui rebel** de Dario Fo (1981), **Portretele** de Julio Mauricio (1981), **Căsătoria** de N.V. Gogol (1982), **Interesul general** de Aurel Baranga (1982), **Amurgul burghez** de Romulus Guga (1982), **Paraziţii** de Csiki Gergely (1984), **Puricele în ureche** de Georges Feydeau (1985), **Ion** după romanul lui Liviu Rebreanu (1985), **A şaptea necunoscută** de Tudor Negoiţă (1986), **Burghezul gentilom** de Molière (1987), **Havuzul** de Paul Everac (1987), **Ne naştem o singură dată** de Ion Ciurdaru (1987), **Năpasta** de I.L. Caragiale (1988), **Conversaţie în oglindă** sau **Victima fericită** de George Genoiu (1988), **Raţa sălbatică** de Henrik Ibsen (1988), **Smerita** după F.M. Dostoievski (1990), **O dragoste de milioane/Oscar** de Claude Magnier (1991), **Regina Iocasta de** Constantin Zărnescu (1991), **Pelicanul** de August Strindberg (1992), **Artur osânditul** de Matei Vişniec (1992), **Arca lui Noe** de Lucian Blaga (1992) **Curve de lux** de Radu Iftimovici (1994) - T. N., Târgu Mureş. **Play Strindberg** (1992), **Ah, ce grozav e să faci amor pe ploaie** de Radu Iftimovici (1993) - T. Dramatic, Galaţi.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ion Cojar, **Aşteptând la Archelin** de Noel Cowart. Teatrul Naţional Bucureşti, 2001.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ion Cojar

Tragicul de fiecare zi. Rauţchi în Hagi Tudose. O tragedie teoretică. Faţetele personajului. Un martir ridicol al Europei.

Tragicul de fiecare zi. Viktor Rozov este unul dintre acei nu puţini autori sovietici care spun lucruri mari povestind mici întâmplări. În **Turnul de fildeş, o** familie sovietică este oferită drept model de echilibru şi prosperitate turiştilor străini în trecere prin Moscova. Bonomul Sudakov şi soţia sa Natalia Gavrilovna luptă din greu să apere mitul familiei sovietice cu preţul unor înţelepte (uneori), inutile adesea, compromisuri. De prisos să adăugăm că pe dinăuntru, familia sovietică este măcinată de neconformismul lui Prov-fiul, de eşecul căsătoriei Iskrăi-fiica. În fond, **Turnul de fildeş** (sau **Cuibul cocoşului de munte,** cum ar suna titlul piesei într-o traducere mai apropiată de original) nu este nici drama familiei destrămate din cauza unui soţ arivist care a făcut din farmecul personal o trambulină socială, nici a lui Prov sau a celorlalte persoaje încărcate în doze diferite cu semnificaţii sociale polemice ci a lui Sudakov însuşi. Este drama perplexităţii lui Sudakov faţă de eşecul binevoitoarei sale ipocrizii. Gestul lui Prov de a fura (ceea ce poate părea un act gratuit) este, de fapt, un protest violent împotriva tenacităţii cu care Sudakov apără cauza pierdută a unei familii ale cărei norme de supravieţuirte au fost optimizate până la sloganul etic. Viktor Rozov are un simţ special de a pune în valoare semnificaţia faptului de viaţă de fiecare zi. Nu este vorba, aici, de drame abisale ci, mai degrabă despre mici necazuri cu imprevizibile rezonanţe. Luate separat, situaţiile dramatice din care se constituie piesa (raporturile dintre tată şi fiu, între tată şi fiică, între fiică şi soţul ei, între soţul ei şi iubita lui, între fiu şi prietena lui, ş.a.m.d.) sunt, în esenţă, melodramatice. Doar că Rozov nu se teme de melodramă pentru că bunul gust, umorul şi ironia, spiritul polemic uneori, elegiac alteori şi un simţ artistic ireproşabil salvează orice situaţie investind-o cu semnificaţii. Spectacolul lui Ion Cojar, are, ca şi acest text bine scris, o rotunjime formală cu sugestii de virtuozitate. Lipsa de ostentaţie a soluţiilor cu care ne-a deprins vechea

BCU BUCUREŞTI UNIVERSITY LIBRARY

şcoală de teatru, succesiunea fără cusur a consecinţelor, precizia comunicării prin stări dramatice fac din **Turnul de fildeş** un mic triumf al tradiţionalismului. Este adevărat, "triumful tradiţionalismului" nu va fi niciodată numai al directorului de scenă ci, în bună măsură, al actorului. Ion Lucian (Sudakov) este un şef de familie fals autoritar, blajin dar obtuz în dogmatismul jurnalistic care îi inspiră conduita fiind, când conştiincios din rutină, când agresiv din răsfăţ, când, în sfârşit, perplex şi depăşit de diversitatea nedogmatică a vieţii. Stela Popescu pune umor şi patetism, deopotrivă, în rolul Soţiei. Doi tineri studenţi la teatru (Oana Pellea/ Zoia şi Claudiu Bleonţ/Prov) aduc un aer de libertate juvenilă, prospeţime şi neconformism, în contrast cu oportunismul înfricoşat al lui Sudakov. În acelaşi registru se înscrie şi Dorina Done în rolul vânzătoarei de legume, femeie simplă, slobodă la gură dar de omenie, liberă şi ea, asemenea tinerilor, de false tabu-uri, masivă şi pitorească. Tot o studentă, Margareta Avram Cristea, interpretează cu insolenţă naivitatea inconştientă a adolescentei îndrăgostite. Realist până la detalii, decorul lui Ion Popescu Udrişte este în acord perfect cu echilibrul clasic al compoziţiei scenice.

Rauţchi în Hagi Tudose. Versiunea pentru scenă a nuvelei **Hagi Tudose** este excesiv socializată. Delavrancea a adăugat numeroase personaje noi pierzând solitudinea, oarecum filozofică, a eroului. Piesa de teatru poartă însemnele dramatizării în lipsa de unitate compoziţională, în relativa gratuitate a unor planuri secundare. Într-o reevaluare contemporană, Hagi Tudose trebuia scos, fără îndoială, din pitorescul de mediu în care l-a situat autorul şi generaţiile de critici şi oameni de teatru care l-au interpretat. Era singura soluţie pentru a depăşi viziunea satirică asupra "avarului român" şi caracterul particular al unui caz clinic de zgârcenie pentru a pune în valoare experienţa umană fundamentală pe care o trăieşte Hagi Tudose. Ion Cojar a avut inspiraţia să regândească destinul eroului dintr-o perspectivă existenţială şi nu schematic satirică. Corelând câteva detalii din text (biserica de mahala, hagialâcul lui Tudose, austeritatea normei sale morale), a reuşit să asambleze o imagine nouă şi coerentă asupra celebrului personaj într-o viziune prelungită pînă la ideea de martiraj liber asumat. Hagi Tudose dobândeşte o calitate în plus: o asprime monahală de o anume anvergură morală în comparaţie cu ceilalţi. Nu ne dăm seama dacă pânzele pictate în manieră ironic-naivă de Constantin Piliuţă reprezintă ceea ce se înţelege în mod curent prin decor, dar este cert că favorizează un aer de rafinament. Asistăm, şi pe acest plan, la un **Hagi Tudose** compus din tuşe subţiri şi sugestii fragile, fără acel realism mizerabilist al scenografiilor tradiţionale. În rolul titular, Constantin Rauţchi compune un monument de voinţă şi vitalitate. Hagi Tudose/Rauţchi practică în viaţa personală un sistem de austeritate bazat pe uitarea de sine. Cauza este discutabilă: banii ascunşi sub pernă "sunt uşori şi se risipesc ca fulgii" (o imagine de neuitat din spectacolul lui Cojar), dar calitatea sforţării este supraomenească. Regizorul ne oferă spre contemplare trei moduri de existenţă diferite: lumea aspră a privaţiunilor corpului în care trăieşte Tudose, lumea

sociabilă a lui Matache Profirel şi lumea iubirii dintre Leana şi Culai. Ion Cojar decupează, pentru comparaţie cele trei nivele, apoi le recompune pe baza unei idei etico-filozofice, operaţie în urma căreia cele trei straturi, oarecum disparate în text, devin argumentele unui conflict unic ţinând de opţiunea morală. Constantin Rauţchi este, aşadar, creatorul unui alt Hagi Tudose. El se sustrage unei anumite categorii geografice şi pitoreşti bucureştene pentru a pătrunde într-o altă specie umană ca martir al propriei legi morale. Dintr-o distribuţie foarte numeroasă (Rodica Popescu/Fifica, Şerban Iamandi/Profirel, Alexandru Georgescu/Jenică, Ion Henter/Popa Roşca, Elena Sereda/ Ghioala, Draga Olteanu Matei, Gherghina Profirel este cea care aduce, cu umorul său consistent, cu insolenţa sa dialectală, aerul lumii sociale aflată dincolo de barierele morale şi de pustnicia lui Hagi Tudose. Tania Filip (Leana), încă studentă, trăieşte iubirea între timiditate şi candoare alături de Radu Iţcuş (Culai). Un cuplu ce deschide posibilitatea opţiunii pentru o lume a protecţiei prin iubire a fiinţei umane.

O tragedie teoretică. Ifigenia de Mircea Eliade este suficient de tendenţioasă în zona comparatismului mitologic. Autorul scrie despre eroii Eladei cu gândul la miturile româneşti ale sacrificiului şi ale resemnării iluminate în moarte. Scrie despre Ifigenia şi Agamemnon cu gândul la Meşterul Manole şi la Ciobanul din Mioriţa. Proiectează eposul românesc pe dimensiunile ilustre ale mitologiei elene, face, în modul cel mai savant cu putinţă, mitologie comparată şi, în acelaşi timp, operă de valorificare a folclorului românesc. Nu altfel a procedat, aproximativ în aceeaşi perioadă, Lucian Blaga care urmărea proiectarea spiritualităţii etnice în spaţiul universal prin "mitizarea" unor destine istorice sau legendare excepţionale (**Zamolxe, Avram Iancu, Meşterul Manole, Anton Pann**), pe de alta, implantarea unor mituri universale în spaţiul românesc (**Tulburarea apelor, Cruciada copiilor, Arca lui Noe**). Mircea Eliade recuperează, în câteva replici lămuritoare şi moştenirea eminesciană a hyperionismului modificând datele exterioare printr-un travesti: femeia este aceea care aspiră spre transcendent prin iubire infinită. Rece şi sublimă ca şi iubirea astrului pentru Cătălina, este dragostea unică şi irepetabilă a Ifigeniei pentru Ahile. O dragoste care nu îşi găseşte împlinirea în limitele terestre ci doar într-o eternitate fără corp. Mircea Eliade ne conduce, astfel, către un alt **punct de intersecţie culturală,** acela al dragostei în moarte sau al morţii ca dragoste supremă, către ilustra teorie a unităţii indestructibile dintre **eros** şi **thanatos,** prin intermediul unei succesiuni patetice de exaltări rarisime, logice doar în interiorul unui sistem teoretic acceptat prin convenţie. Pentru că, trecând discuţia din domeniul simbolului mitologic în acela al bunului simţ (e adevărat, printr-o vinovată stângăcie filozofică), moartea liber asumată a Ifigeniei care constituie axul dramei, poate părea o naivitate. **Sacrificiul** din care se hrăneşte fiinţa febril vizionară a Ifigeniei rămâne o realitate ilogică. Aspirăm, alături de eroina lui Mircea Eliade, să ne jertfim de bunăvoie, cu ochii pierduţi în eternitate, dar jurăm să nu o facem atâta

vreme cât mai există altă soluţie. Aşadar, Mircea Eliade se opreşte asupra unei secvenţe din tragedia Atrizilor: sacrificarea Ifigeniei, fiica regelui Agamemnon pe altarul zeiţei Artemis. O jertfă care să ducă la ieşirea din impasul războiului cu Troia. Până la un punct, situaţia se dezvoltă paralel cu mitul Meşterului Manole: Agamemnon invocă forţele naturii să împiedice sosirea reginei Clitemnestra cu Ifigenia ce urmează a fi înjunghiată. Deosebirea este că Agamemnon îşi va ucide fiica din vanitate militaristă ce poate fi receptată, la urma urmei, ca sete de creaţie politică. Apariţia Ifigeniei - arsă de un dor fără nume şi fără chip, de o utopie pe care o girează cu argumentul vieţii – deviază cursul piesei dinspre **Meşterul Manole** spre **Mioriţa.** Ifigenia va accepta, nu doar cu seninătate, ci cu bucurie, ideea sacrificiului pe care şi-l imaginează ca pe o sublimă nuntă. Moartea ei nu produce **catharsis** pentru că Ifigenia este catharsis-ul însuşi pe care îl absoarbe ca spectator al propriei tragedii. Ahile nu mai este homericul războinic ci reprezintă punctul de vedere al raţiunii. Argumentele sale ("zeii trebuie să se adreseze minţii"), nobile în sensul umanist al termenului, sunt neputincioase în faţa deciziei de neclintit a Ifigeniei. Ahile este învins dar eşecul nu este al personajului ci al Raţiunii care pierde prin raportare la Absolut. Ion Cojar a subliniat conexiunile culturale şi a creat un spectacol al mulţimilor, cu numeroase scene de grup terifiante, desfăşurate în semiobscuritate. Este un exces sonor pe toată durata dar, tocmai datorită exceselor, spectacolul creează atmosfera "păgână" în care se pot desfăşura ritualurile unei lumi originare, solicitată deopotrivă de raţional şi iraţional, aflată la frontiera dintre raţionamentul limpede şi intuiţia obscură. Spectacolul lui Ion Cojar mai este captivant şi pentru că face plauzibil un subiect cultural, pentru că descifrează ideile textului în imagini incandescente şi, nu în ultimul rând, pentru că ştie să sugereze, fără a deveni tezist, teoria eliadistă a interferenţei mitologice. Dintr-o distribuţie masivă, cu figuraţie de oratoriu, nu putem uita regalitatea lui Agamemnon (Mircea Albulescu), frazarea răspicată a ideilor în discursurile lui Ahile (Adrian Pintea), nici compoziţia Taniei Filip (Ifigenia) care contează pe un "firesc studiat".

Feţele personajului. Transplantată cu cincizeci de ani mai târziu, din capitalismul industrial ţarist, în capitalismul agrar românesc, **Vassa Jeleznova** de Gorki seamănă cu **Mara** lui Slavici. Ea reprezintă, ca şi Mara, un matriarhat al exasperării pentru că se vede obligată să preia conducerea firmei Hropov-Jeleznov, nu din pură sete de putere, ci din convingerea că viaţa înseamnă supravieţuirea celui mai tare. În mijlocul unei familii cuprinsă de voluptatea degradării, Vassa este singura lucidă şi suficient de puternică, nu pentru a stopa disoluţia, ci doar pentru a încetini procesul. Prosperitatea şi onorabilitatea familiei şi siguranţa urmaşilor sunt principiile după care se ghidează, toate izvorând dintr-un sentiment egoist al maternităţii în numele căruia îl sacrifică pe tatăl copiilor, căpitanul Jeleznov. Mai mult, denunţă autorităţilor ţariste pe nora ei, Raşela, activistă a Internaţionalei comuniste care ameninţă să-i ia nepotul, singura speranţă de continuitate. De fapt, Vassa Jeleznova

nu apără familia ci bunăstarea ei, pentru că prosperitatea firmei este un argument salvator pentru propria viaţă în care nu a cunoscut altă plăcere decât aceea a acumulării. Gorki o sancţionează fără milă: Vassa va muri lăsând toată agoniseala unui impostor: fratele ei, Prohor. Totul e deşertăciune, repetă Gorki, dar dintre toate deşertăciunile, viaţa închinată averii este cea mai tristă. Autorul pare că îşi detestă eroina atribuindu-i fapte odioase dar, în prăbuşirea generală (Jeleznov, alcoolic, se sinucide, Prohor este beţiv şi afemeiat, Natalia – abulică, Ludmila – retardată), ea rămâne axul lumii. Ion Cojar a accentuat în pozitiv portretul Vassei Jeleznova. O redescoperă pe Florina Cercel în plină forţă şi îi oferă un rol din categoria celor ce îşi pun amprenta asupra unei întregi cariere. Un fel de a triumfa prin credinţa într-o menire, fie aceasta chiar o himeră, de a ignora eşecurile, adaugă contururi apăsate personajului creat de Florina Cercel. Pe de altă parte, controversa ideologică deschisă de Gorki opunând eroinei titulare pe nora ei, cu idealurile sale internaţionaliste, este inegală prin atitudinea defensivă pe care o are Olga Delia Mateescu în Raşela Moiseeva. Idealismul ei socialist este global şi inconsistent şi, ca urmare, mai puţin seducător decât pragmatismul matriarhal al Vassei Jeleznova. În afara unui dispreţ întristat şi a vocaţiei de victimă, Raşela nu poate opune nimic Vassei. Duelul, abia început, este deja câştigat de Vassa Jeleznova prin temperamentul dar şi prin realismul proiectelor sale. George Constantin (Prohor) specializat (începând, poate, cu memorabilul său Feodor Karamazov de la Nottara) în disimulări bufone, îşi pune pe obraz masca "dulceţii". Se copilăreşte, se alintă, se dă în spectacol şi se iartă, deşi poartă în sine păcate nemărturisite şi invidii străvezii. Orice idee i se pare bună pentru a lovi în propria soră, cu adversitatea complexului de inferioritate. O compoziţie stranie – infantilism şi candoare retardată – creează Magdalena Cernat (Ludmila, fiica Vassei Jeleznova), iar Tamara Creţulescu are o distincţie fisurată de nostime momente de ebrietate în Natalia, cealaltă fiică a Vassei. Riguros, geometric, sever, portretul Annei în interpretarea Rodicăi Mureşan, mereu la pândă, cu toate simţurile treze: o mască a rapacităţii. O efigie: Mircea Albulescu (Căpitanul Jeleznov), hărţuit, anxios, de o instabilitate contrastând cu inutila masivitate a prezenţei sale. Dan Puric este valetul insolent, atotştiutor şi perspicace în Piaterchin. Roluri secundare bine desenate interpretează studentele Ruxandra Enescu (servitoarea Liza) şi Oana Ioachim - cu un servilism înfrigurat şi docilitate înfricoşată în rolul Polia. Onctuos, impertinent şi agasant, Eugen Cristea joacă rolul lui Melnikov. Decorul lui Dan Jitianu se bazează pe ritmul nenumăratelor uşi, reale sau bănuite, care se închid şi se deschid pe intervalul - culoar ce desparte casa de biroul Vassei Jeleznova. Ion Cojar a creat un spectacol vehement – se strigă foarte mult, dar strigătele nu sunt niciodată lipsite de noimă – în care feţele personajului titular sunt, parcă, inepuizabile.

Un martir ridicol al Europei. Don Quijote este bun la toate. Unii spun că este însuşi Isus Christos revenit printre oameni pentru a semăna binele, frumosul şi

onoarea. Miguel de Unamuno susţine că este esenţa sufletului spaniol. Cei mai mulţi îl admiră pentru puterea de a vedea dincolo de aparenţe şi de a trăi în imaginar. De a fi un copil bătrân care nu şi-a pierdut inocenţa. Eroul de roman a devenit personaj de film, operă, balet, cartoons, marionete şi musical. Iată-l, acum personaj de Broadway în spectacolul muzical scris de Dale Wasserman. Om de meserie, Wasserman ştie că un romancier se află totdeauna printre personajele sale şi că cel mai important act de lectură este să-l dibuieşti sub masca ficţiunii. De aceea, admitem cu interes ideea lui Dale Wasserman că Don Quijote este însuşi Cervantes. În cartea **Cioran naiv şi sentimental,** Ion Vartic se ocupă, pe o amplă suprafaţă comparatistă, de eseistul spaniol Ramiro de Maetzu autorul eseului **Don Quijotte, Don Juan şi Celestina,** un fel de **Schimbarea la faţă a României** aplicată la spanioli. Acest Maetzu merge cu îndrăzneala atât de departe încât îi ia un interviu lui Cervantes care declară că "lumea e rea. Eu am fost acel nebun Don Quijote care o credea plină de cavaleri şi prinţese, de zmei şi de uriaşi. Am vrut să mă mişc printre lucrurile vieţii ca şi cum ar fi fost plăsmuiri de-ale mele, dar m-am izbit de realităţile ei. Râzi, cititorule de nălucirile mele, aşa cum râd şi eu de dezamăgiri, dar, râzând, amiteşte-ţi că şi tu te-ai visat alături de mine, pentru că Spania toată a fost Don Quijote". **Omul din La Mancha,** libretul de musical scris de Wasserman, este procesul lui Cervantes în care acesta se apără evocând viaţa lui Don Quijote şi se apără bine. Personajul îşi salvează autorul. Admitem cu mai puţin entuziasm că Don Quijote trebuie explicat "pe înţelesul tururor", devenind bun de larg consum ca hamburgerii Mc Donald's, dar este ceva care face parte din democraţia americană. În ce îl priveşte pe Dale Wasserman, are toate motivele să îl tălmăcească în stil american pe acest nebun vizionar, fără nimic american în el, care ştie, cum numai un european o poate face, să trăiască gloria eşecului. Dar mesajul global este molipsitor: hangiul îl înţelege atât de bine pe Don Quijote încât îl botează cum nu se putea mai inspirat **Cavalerul tristei figuri.** Într-o lume rea, binele nu poate fi decît trist. Utopia lui Don Quijote o contaminează şi pe Aldonza care nu va mai fi niciodată doar prostituata oierilor care trag la un han de ţară ci prostituata plus Dulcineea din Toboso. Dar nici acesta nu este un motiv de bucurie. Un spectacol muzical despre Don Quijote... Ce poate fi mai bun pentru popularizarea acestui martir ridicol al Europei ? Spectacolul lui Ion Cojar **după** "tradaptarea" lui Petre Bokor, **după** scenariul lui Dale Wasserman, **după** romanul lui Cervantes, te aruncă într-un labirint în care nu este uşor să te ghidezi în căutarea celebrului roman. **Omul din La Mancha** a păstrat din original procesul lui Cervantes şi o frumoasă poveste de dragoste cu cântece. Povestea unui amor cerebral: Aldonza, o biată servitoare la un han sătesc folosită de toţi trecătorii, se vede înălţată la rangul de **donna angelicata** de imaginaţia nobilului cărturar Alonso Quijana supranumit "iscusitul hidalgo Don Quijote de La Mancha". Halucinând despre "Dulcineea din Toboso" el nu stârneşte în Aldonza doar un sentiment de dragoste ci o reformă a fiinţei. O fiinţă al cărei

păcat de moarte pare a fi autodispreţul. Aldonza îşi asumă iluzia cu toate inconvenientele ei, dar ce este romanul însuşi dacă nu un elogiu al iluziei care înşeală, dar înobilează. Un scenariu anti-iluzionist cum este **Omul din La Mancha,** comportă, din start, o contradicţie. Dale Wasserman nu scrie o dramatizare a romanului ci o piesă despre Cervantes care ar fi aidoma personajului său. Se naşte un spectacol de teatru în teatru cu "convenţia la vedere" în care actorii refuză iluzia. În loc să îl urmăreşti pe Don Quijote- vânzătorul-de-iluzii, îl vezi pe Virgil Ogăşanu în rolul unui Cervantes travestit în propriul personaj cu mijloacele ostentative ale teatrului convenţional: o perucă sbârlită şi o bărbuţă cioc ataşată cu elastic. Virgil Ogăşanu care părea singurul Don Quijote din România, ezită pe bună dreptate în această identitate echivocă. În locul unei puternice creaţii iluzioniste, este silit să joace "teoria lui Wasserman". Pus să joace două roluri (Cervantes şi Don Quijote) în acelaşi timp, Virgil Ogăşanu nu poate face altceva decât să caute la nesfârşit drumul de mijloc. Acest artist cu figura ascetică, replica promptă şi inteligentă, venind parcă în urma unui fulgerător proces de gândire, numai bun pentru acreditarea iluziei (pentru că inteligenţa este singura ei sursă) este constrîns la un rol de parodie pe care dă semne că nu o acceptă. Poate că singurul lucru valabil este finalul ca o Înviere: Cervantes-Alonso Quijana-Don Quijote-Isus se înalţă "cu moartea pe moarte călcând" pentru a mărturisi nobleţea omului.

Ion Cojar (1931) : **Trestiile de aur** de Mioara Cremene, **Steaguri pe turnuri** de M. Steblik după Makarenko, **Cei din urmă** de Maxim Gorki, **Nora** de Henrik Ibsen, **Domnişoara Nastasia** de G.M.Zamfirescu, **Enigma Otiliei** după George Călinescu, **Camera de alături** de Paul Everac, **A doua faţă a medaliei** de I.D.Sârbu, **Conul Leonida faţă cu reacţiunea** de I.L.Caragiale, **Comoara din deal** de Corneliu Marcu Loneanu, **Destine** de Regine Weicker, **Însemnările unui necunoscut** după F.M.Dostoievski, **Idolul şi Ion Anapoda** de G.M.Zamfirescu, (1980), **Hagi Tudose** de Barbu Delavrancea (1981), **Ifigenia** de Mircea Eliade (1982), **Vassa Jeleznova** de Maxim Gorki (1987), **Cabinierul** de Richard Harwood, **O batistă în Dunăre** de D.R.Popescu, **Azilul de noapte** de Maxim Gorki, **Dragoste în hala de peşte** de Israel Horowits, **Eleni** de Kostas Asimakopoulos, **Omul din La Mancha** de Dale Wasserman (2001) – T.N. Bucureşti. **Antigona** de Sofocle, **Iertarea** de Ion Băieşu, **Ape şi oglinzi** de Paul Everac, **Băiatul din banca a doua** de Alecu Popovici, **Amintirea a două dimineţi de luni** de Arthur Miller – T. Mic. **Volpone** de Ben Johnson, **Turnul de fildeş** de Viktor Rozov - T.de Comedie. **Nu sunt Turnul Eiffel** de Ecaterina Oproiu, **Staţia de autobuz** de W. Inge, **Ziariştii** de Alexandru Mirodan, **Picnic pe câmpul de luptă** de Fernando Arrabal, **Afară-i vopsit gardul, înăuntru-i leopardul** de Alecu Popovici – T. Tineretului, Piatra Neamţ. **Snoave cu măşti** de Ion Lucian, **Poveste neterminată** de Alecu Popovici – T. Ion Creangă. **Moralitatea Doamnei Dulska** de G. Zapolska, **O chestiune personală** de A. Stein, **Revizorul** de N.V.Gogol – T. de Stat Valea Jiului, Petroşani. În străinătate: **Adam şi Eva** de Aurel Baranga - Russe, Bulgaria, **Azilul de noapte** de Maxim Gorki, **Ulciorul sfărâmat** de Heinrich von Kleist, **Casa Bernardei Alba** de Federico Garcia Lorca - Freiburg, Germania. Spectacole de operă: **Norma** de Bellini (Opera Română, Bucureşti), **Aida** de Verdi (Opera Română, Timişoara), **Ana Lugojana** de Filaret Barbu (Teatrul de Operetă, Bucureşti).

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Constantin Codrescu, Dragostea noastră de Theodor Mănescu. Teatrul Mic, Bucureşti, 1973.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Constantin Codrescu

Teatru românesc la Sfântu Gheorghe. O lecţie severă de istorie patriotică. Din nou la Brăila

Teatru românesc la Sfântu Gheorghe. Secţia română a Teatrului maghiar din Sfântu Gheorghe îşi face intrarea în viaţa teatrală cu un spectacol pus în scenă de Constantin Codrescu pe un text dilematic scris de Paul Everac: **Un pahar cu sifon.** În scenografia progresivă a Laviniei Dima ("progresivă" pentru că evoluează de la austeritate la încărcătură metaforică solicitând, în mod deosebit, rafinamentul albului), spectacolul se desfăşoară în ritm supravegheat, sigur pe sine şi captivant. În ciuda "sărăciei", este foarte bine scenografiat, urmărind, la limita gustului artistic, efectele unei nobile simplităţi. Câteva perdele şi, pe parcurs, din incident în incident, câteva elemente mobiliare indispensabile, toate acestea alcătuiesc o imagine scenică de o blazată desconsiderare a detaliilor. Nimic nu e mai spectaculos decât bunul gust într-o piesă din care lipsesc locurile comune şi îşi oferă singură totul. Şi totuşi, nu în întregime, pentru că ideea spionajului industrial în România, de care uzează autorul, la un moment dat, a devenit demult un clişeu literar. Pentru că "românul e născut poet", Paul Everac anexează o împovărătoare latură lirică despre "marele sifonar" care "a împânzit cerul cu stele". Cele două personaje sunt atât de abil adevărate sub raport psihologic, argumentele dramei lor, atât de subtil coerente, încât metafora **marelui sifonar** la care trimite de câteva ori Paul Everac, devine un ornament liric şi filozofic suplimentar aplicat asupra acestui autentic studiu de psihologie a nefericirii. Pentru că nu despre acea **mens universalis** care organizează miracolele acestei lumi este vorba în dramă ci, doar, despre bietul om sentimental. Despre o biată femeie iubitoare (Magda Mărculescu) ce şi-a pierdut cumpătul, înspăimântată de perspectiva unei bunăstări fără nici o compensaţie în plan afectiv sau, prin contrast, despre drama lui Nuţu Văleanu, om a cărui valoare profesională şi morală nu îşi află compensaţia în bunăstare. Şi unul şi celălat trăieşte o dramă a alegerii drumului, a opţiunii: alegerea între Patrie şi altceva, împletită cu opţiunea între

BCU "LUCIAN BLAGA" UNIVERSITY LIBRARY

Dragoste şi altceva. Constantin Codrescu are ideea admirabilă de a încadra spectacolul între un Prolog şi un Epilog: Nuţu Văleanu depune o garoafă albă în memoria acestei patetice Magda, gest ce trimite întreaga construcţie într-un timp trecut de unde lucrurile pot fi privite cu mai mult calm, dar cu înfiorare. O piesă în două personaje devine, în principiu, un spectacol de actori, un recital, de aceea este atât de demnă de remarcat finețea cu care directorul de scenă îşi pune pecetea asupra spectacolului, îndepărtând tot ce era de prisos, nu prin eliminări din text (deşi a dispărut un personaj, Chelnerul, căruia protagoniştii i se adresează prin convenţie) ci prin soluţii simbolice. Finalul cu sinuciderea Magdei, destul de neverosimil la lectură, devine unul dintre cele mai marcante scene din spectacol prin simpla prăbuşire a unei perdele. În recital, Carmen Petrescu (Magda Mărculescu) întâlneşte unul dintre cele mai consistente dintre rolurile sale. Dinamică şi inepuizabilă, când superioară şi dispreţuitoare, când înfrântă şi îndrăgostită, Carmen Petrescu, oferă o variantă compatibilă cu cele mai bune interpretări de până acum. O acompaniază discret dar sugestiv, masiv şi stângaci, timid şi obstinat, Constantin Cotimanis.

O lecţie severă de istorie patriotică. Convorbire la Arad între şapte magnifici dimpreună cu femeia iubită este încă o piesă înşelătoare de Paul Everac. Dacă o crezi dramă, vei fi dezamăgit să constaţi că nu este decât un montaj literar, adevărat, mai puţin convenţional decât altele, cu pagini vibrante alternând cu cele declamative, cu emfaza iremediabilă a evocărilor istorice, cu fraza cam pripită în finalul educativ. Ca montaj literar este, însă, unul dintre cele mai bune, original sută la sută pentru că nu face apel la citate, nu combină strofe luate de ici de colo, ba chiar îl expune pe Paul Everac în ipostaza mai puţin obişnuită de poet cetăţean. Un teatru politic în variantă românească: nu polemic, critic, vindicativ ci unul afirmativ, nu mai puţin vehement. "Cei şapte magnifici" (trimiterea la un film de succes american cu cowboy nu are funcţii ironice) sunt şapte bărbaţi de nădejde, şapte piloni pe care se sprijină istoria Transilvaniei. Dar Paul Everac are abilitatea să nu cadă în reconstituire istorică alegând personaje mai mult sau mai puţin anonime, exponenţiale, însă, prin destoinicia, tenacitatea sau suferinţa lor pentru destinul naţional: inginerul Mihuţ, de la care se deschide evantaiul istoric al martirilor ardeleni, ţăranul Ilarie, comunistul Dinu Vlădescu, Vasilie Gall şi alţii. În partea finală, când sunt aduşi în scenă Gheorghe Şincai, Menumorut şi Burebista, cresc exigenţele documentare, destinele personajelor nu mai pot fi evaluate numai ca valoare artistică. Însăşi convocarea acestor personalităţi peste timpuri este o idee pe cât de preţioasă, pe atât de stânjenitoare. Cât şi ce ştim despre Menumorut şi Burebista încât să avem încredere măcar într-un fragment din biografia lor? Cu talentul său literar, Paul Everac ştie, însă, să salveze orice text. În umbra fiecăruia dintre bărbaţii al căror destin în istorie sau contemporaneitate este exemplar ca ataşament patriotic, se află o mare dragoste. Rosella, Rosalina, Rosuna, Rosalie, Rozsike, Rosaura, Roza, înainte de a fi iubite, soţii sau fiice, reprezintă una şi

aceeaşi mare pasiune patriotică intangibilă. Nu ştim prin ce capcane ale creaţiei, Constantin Codrescu scapă din mână chiar momentele de emfază, cele mai dificile, după ce, în atâtea rânduri dovedeşte un mare rafinaent, mai ales în utilizarea luminilor. Este, între altele, de amendat, scena finală cu Burebista, monumental pus în valoare, dar atât de gureş încât te întrebi de unde atâta pricepere oratorică la un rege străvechi pe care îl presimţi mai mult în austeritatea şi laconismul său decât în strălucirea efectelor retorice. Constantin Codrescu însuşi joacă rolul lui Vasilie Gall cu o reţinere statuară. Este ars de idealul patriotic dar, din incendiul interior, răzbat afară doar scăpărări mărunte, dovezi ale unei demnităţi inflexibile. Se detaşează şi Ion Văran, cea mai autentică efigie patriotică din spectacol, în rolul lui Ilarie. Masiv, puternic, omenos, invincibil deşi înfrânt, el pare însăşi ţara Ardealului cu toată istoria ei chinuită. Secvenţa cu Ilarion pare o dramă autonomă în care litigiile, dar şi convieţuirea dintre români şi unguri, sunt văzute în mulţimea de nuanţe pe care le-a luat istoria lor comună. Greul este dus de Mioara Ifrim care interpretează toate cele şapte roluri ale femeii, reuşind să dea fiecăruia o fizionomie aparte. "Înfiptă", sigură pe sine şi pe dragostea ei în Rosella, enigmatică în Rosalina, distinsă în Rosuna, devotată în Rosalie, fermecătoare în Roszike, solemnă în Roza. Inutil lungită, scena profesorului Dinu Vlădescu care îşi părăseşte casa şi casta pentru idealuri sociale utopice are în Doru Iosif un interpret febril şi fanatizat. Efigii marcante compun Dan Antoci (Burebista) şi Ion Costea (Menumorut). O distinsă oboseală pune Iulian Copacea în Gheorghe Şincai. Un spectacol patriotic de uz didactic realizat de un profesor cu simţ artistic: Constantin Codrescu.

Din nou la Brăila. La Teatrul Maria Filotti din Brăila vei găsi oricând în repertoriu **Jocul de vacanţa** ori **Steaua fără nume** ale brăileanului Mihai Sebastian iar două dintre spectacolele care l-au adus în atenţia vieţii teatrale, după 2000, sunt **Chira Chiralina** şi **Mediterana** inspirate de brăileanul Panait Istrati, Cătălinei Buzoianu, şi ea din Brăila. Un viitor spectacol cu **Echipa de zgomote** nu ar face decât să-l pună în drepturi pe Fănuş Neagu care nu precupeţeşte nici o pagină în care să-şi expună apartenenţa brăileană ca şi cum ar fi mai legat de Brăila decât este Brăila de el. Un centru de iradiere, Brăila, pentru că toţi aceşti fii ai urbei şi alţii pe care nu i-am numit sunt mari hoinari, ca precursorul lor Panait Istrati, preferând să le fie dor de Brăila decât să rămână acolo. Oraş levantin, Isarlâk european aşezat "la mijloc de rău şi bun", spunea Ion Barbu, este fascinant pentru alogeni şi nu puţini şi-au consumat acolo o parte din destin precum Constantin Codrescu, artist care şi-a pus amprenta pe o etapă distinctă în istoria teatrului brăilean. A revenit pentru a pune în scenă **Moartea unui comis voiajor,** drama care i-a adus gloria lui Arthur Miller în anii 60. Deşi datat, textul se încălzeşte sub privirea iscoditoare a lui Constantin Codrescu şi începe să palpite, ca pe vremuri. Secretul regizorului este de a fi estompat fundalul social pe care se petrece drama familiei Loman, concentrându-se asupra destinului individual, asupra fiinţei, într-o meditaţie dusă la ultimele

consecinţe: obsesia morţii. Regizorul inventează un personaj încercănat care oferă, la începutul şi sfârşitul spectacolului, un buchet cu flori îndoliate, ca un avertisment sau ca o lecţie de înţelepciune. Ceva este, însă, repetitiv: chemarea morţii era prezentă în conştiinţa chinuită a lui Willy Loman, nu numai prin proiectul de sinucidere ci şi prin apariţiile fantomatice ale "unchiului Ben", fratele lui Willy. Spectacolul are croială clasică şi este chibzuit cronometrat pe acumulări psihologice. Bujor Macrin (Willy Loman) nu mai are de exprimat protestul americanului sărac al anilor 60 ci este comisul voiajor dintotdeauna, cum suntem toţi, în trecere prin această lume.

Constantin Codrescu (1931, Huşi): **Acuzarea apără** de Ştefan Berciu(10963), **Ruy Blas** de Victor Hugo(1965), **Cititorul de contor** de Paul Everac(1974) - T. Mic. **Undeva, în Europa** de Nicolae şi Elena Roşu, **Un pahar cu sifon** de Paul Everac (1986), **Paharul cu apă** de Eugène Scribe (1986), **Adela** de Cristian Munteanu (1986), **Lumea lui Cehov** de Constantin Codrescu după A.P. Cehov (1986) - T. de Stat Sfântu Gheorghe, Secţia Română. **Cine eşti tu** de Paul Everac (1971), **Noaptea pe asfalt** de Theodor Mănescu (1974), **Vara trecută la Ciulimsk** de Alexei Arbuzov (1980), **Timp şi adevăr** de Eugenia Busuioceanu (1982) - T. de Stat, Sfântu Gheorghe, Secţia Maghiară. **Un loc rămas liber** de Ionel Hristea (1969) - T. de Nord, Satu Mare. **Act veneţian** de Camil Petrescu (1973) -T. Dramatic Baia Mare. **Valiza cu fluturi** de Iosif Naghiu (1978), **Passacaglia** de Titus Popovici(1980), **Sosesc deseară** de Tudor Muşatescu (1979) - T. Dramatic, Braşov. **Fraţii Karamazov** după F.M. Dostoievski(1979), **Judecată în noapte** de Antonio Bujero B. Vallejo (1980), **Pensiunea Doamnei Olimpia** de I.D. Şerban (1978) - T.N. Târgu Mureş. **Micii burghezi** de Maxim Gorki (1981), **Commedia del'arte** de Locatelli (1981), **D-ale carnavalului** de I.L. Caragiale (1981) -Institutul de teatru din Târgu Mureş. **Audienţă la consul** de Ion Brad (1987) - T. de Stat, Arad. **Clipa** de Dinu Săraru 1985) - T. Valah, Giurgiu. **Cu căluşul în gură** de Alphonso Sastre (1982), **Mângâierea** de Theodor Mănescu (1982), **Lungă poveste de dragoste** de Tudor Popescu (1983), **Despot Eraclidul** de Dan Mutaşcu (1983), **Frumoşii marilor oraşe** după Fănuş Neagu (1983), **Politica I, II, III** de Theodor Mănescu (1983 – 1985), **Reţeta fericirii** de Aurel Baranga (1984), **Martor şi judecător** de Ion Bălan (1983), **Roata** de Corneliu Ifrim (1984), **Greutatea omului/Satana cel bun şi drept** de Tudor Popescu (1984), **Pânda** de Ion Bălan (1985), **Audienţă la consul** de Ion Brad (1985), **Plimbare cu telescaunul** de Dinu Grigorescu (1985), **Moartea unui comis voiajor** de Arthur Miller (2001), **Caragiale fantasticul** de Constantin Codrescu şi Elena Roşu (2002) -T. Maria Filotti, Brăila. **Năpasta** de I.L. Caragiale. **Convorbire la Arad între cei şapte magnifici dimpreună cu femeia iubită** de Paul Everac- T. de Stat, Arad, 1989.

Valeriu Moisescu, Amphitrion de Molière. Teatrul de Comedie, Bucureşti, 1993

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Valeriu Moisescu

Teatrul în rezistenţă. Un happening întrerupt

Teatrul în rezistenţă. Ironic necruţător, Valeriu Moisescu ştie să transforme tămâia în otravă, fără să adauge nimic de la sine, doar profitând de acest miracol care este cuvântul rostit pe scenă. Este adevărat, adaugă la textul acestei comedii amare care este **Mizantropul** (atât de asemănătoare, prin decepţie, cu **Timon din Atena** de Shakespeare), versificaţii encomiastice dedicate lui Ludovic al XIV-lea luate din **Bolnavul închipuit**, compuse uneori de Molière însuşi, alteori (ca în **Pisălogii**), de responsabilii cu buna dispoziţie regală cum ar fi domnul Pelisson, omul de casă şi poetul personal al lui Fouqué care îl ajutau pe Molière "să-şi rotunjească" opera. Valeriu Moisescu nu se rezumă la înţelesurile deja clasate ale Mizantropului (scepticismul sever al lui Alceste, nestatornicia Célimenei, iubirea de absolut înţeleasă ca rigiditate morală), ci pune în discuţie condiţia lamentabilă a **artistului de curte** într-un mod care îl pune pe regizor însuşi într-o atitudine de rezistenţă faţă de arta comandată a vremii. Totul se desfăşoară pe fondul unei repetiţii la un spectacol omagial dedicat Regelui Soare Ludovic al XIV-lea. Decepţiile lui Alceste, Mizantropul (sociale, familiale, amoroase), devin subcapitole ale unei drame cu mult mai semnificative. În noua identitate pe care i-o atribuie Moisescu, Alceste nu este numai poet de curte ci şi regizorul spectacolului omagial dedicat lui Ludovic al XIV-lea. Aşadar, Alceste conduce repetiţiile unui spectacol alegoric, o "eglogă", o pastorală, cum era la modă pe vremea aceea la Palais Royal, cu ciobani şi ciobăniţe, naiade şi triade, cu fântâni ţâşnitoare şi peisagistica adecvată împrumutată din **Bucolicele** lui Vergilius, totul pe fondul unei apologii a monarhului. Mizantropia lui Alceste capătă în acest context noi şi solide temeiuri în comparaţie cu nestatornicia Célimenei sau mediocritatea literară a nobilului Oronte. Ingenios, scenaristul Moisescu a adâncit şi caracterul autobiografic al piesei. Se ştie că, până la un punct, Alceste este Molière însuşi în conflict cu iubita şi cu aristocraţii amatori de literatură. Ironia la adresa artiştilor de curte este, în bună măsură o amară autoironie.

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Decorul Ninei Brumuşilă – în afara unei centuri de panouri din lemn negeluit pe lateral stânga şi o oglindă semiopacă în partea opusă cu efecte de reflexie deloc neglijabile (o reflexie confuză, ştearsă, estompată), propune două spaţii de joc, nu pe deschidere, ci în adâncime. Unul, cel obişnuit, în jumătatea din faţă a scenei, în care actorii se adresează publicului real, altul, în jumătatea din spate, marcat de o cortină suplimentară unde se desfăşoară egloga cu panegiricul lui Ludovic al XIV-lea adresată unui public presupus, fictiv. Publicul real urmăreşte, cu delicii, nu doar **Mizantropul** ci şi egloga regizată de Alceste. Ilustraţia muzicală (creaţie corală originală aparţinând Liviei Teodorescu, interpretată de Orchestra şi Corul Operei Române din Bucureşti) creează, prin tonalităţile solemne de recviem, efectul unei apoteoze ridicole, devenind tocmai prin abuz de solemnitate un inteligent comentariu ironic. De ce nu a jucat până acum rolul lui Alceste, Virgil Ogăşanu, rămâne o enigmă pentru că "îi vine" perfect. Intelectual păgubos pentru că inteligenţa îl pune în conflict cu societatea iar stearpa pretenţie a dragostei absolute îl lipseşte de dragoste, ca să nu mai vorbim de slujirea unui cult al regelui care îl scârbeşte pînă la dorinţa de a se retrage din lume, Virgil Ogăşanu/Alceste poartă masca amabilităţii. Când se leapădă de politeţea de circumstanţă devine tăios de sincer şi produce dezastre protocolare. Ca în scena în care nimiceşte versurile nobilului Oronte, interpretat savuros de Ion Besoiu. Lipsa de modulaţii a privirii pe care Alceste o aruncă asupra lumii îşi găseşte expresia în atitudinea interogativă, mereu scrutătoare a lui Virgil Ogăşanu. Nu avem de-a face cu un mizantrop ci cu un adolescent întârziat care se încăpăţânează să împartă lumea în bine şi rău, indiferent la varietatea infinită a vieţii. Florian Pittiş joacă în genul firesc rolul îndrăgostitului refuzat, Philinte. Irina Petrescu, subtilă, imprevizibilă, exprimând cu politeţe rece emoţii ţinute sub presiune, adaugă personajului un nimb de inteligenţă. Ea este Célimene, dar şi diva din pastorala regizată de Alceste. Dar, în timp ce regizorul reuşeşte să-şi cucerească actriţa, omul nu poate să-şi apropie iubita. Poate pentru că Célimene îi este complet opusă. Pentru ea lumea nu are o singură înfăţişare şi a se opri la una singură dintre faţetele ei (chiar dacă aceste faţete le percepe prin fascinaţia pentru sexul opus) i se pare un nonsens. Ovidiu Schumacher (Marchizul Clitandre), în tandem comic cu Mihai Cafriţa (Marchizul Acaste), joacă ridicolul apariţiilor ceremonioase. Sandu Mihai Gruia scoate efecte comice din mai nimic. Micaela Caracaş are o blândeţe ireală şi transparenţă lăuntrică în Eliante, tânjind cu nesfârşită răbdare după Alceste, îndrăgostit de Célimene, Mihaela Juvara pune dezinvoltură în rolul intrigantei curtenitoare într-una dintre cele mai bune scene ale spectacolului: confruntarea cu Célimene, nu mai puţin maliţioasă, întrecându-se în tirul de replici caracteristic **Şcolii femeilor**.

Un happening întrerupt. În "trilogia greacă" (**Socrate, Platon, Diogene câinele**), Dumitru Solomon a examinat posibilităţile filozofiei de a oferi individului soluţii practice pentru ceea ce înţelegem prin **fericire**, un concept prea difuz pentru

a putea fi explicat exclusiv de filozofie. În **Noţiunea de fericire,** un epilog al ciclului, nu fericirea celorlalţi ci a filozofului însuşi este subiectul meditaţiei. Tudor Damian, autorul unui tratat despre fericire este eroul unei serii de eşecuri greu de suportat. Îl părăseşte soţia, tatăl unui student îl agresează, cartea despre fericire trece aproape neobservată, fiica îl acuză şi pleacă în lume, tot atâtea incidente când comice, când dramatice care dovedesc incompatibilitatea dintre teorie şi practică: profesorul de fericire este cel mai nefericit om de pe Pământ. Solomon nu dramatizează situaţia mai mult decât o cere bunul gust: Tudor Damian este un mic geniu comic în maniera personajului titular din comedia anterioară, **Arma secretă a lui Arhimede.** Spectacolul are succes pentru că **fericirea,** chiar dacă nu este o categorie filozofică riguroasă ci, mai curând, un complex de senzaţii, rămâne o teorie de consum cu mare priză la public. Valeriu Moisescu inventează un inspirat prolog în holul teatrului: lansarea cărţii **Ce este fericirea** de Tudor Damian. Virgil Ogăşanu, economicos, elaborat, joacă din interior rolul filozofului, acompaniat de Ştefan Bănică, exuberant, cu un simţ special al jocului echivoc între comic şi dramatic. Tamara Buciuceanu, deşi repetă în elementele de bază rolul "tovarăşei Frâncu" marele său succes din **Paradis de ocazie** de Tudor Popescu, fiind, de data aceasta, "tovarăşa Ghebală" are mult umor. Este profesoara ignoranta de tip proletcultist pusă într-un post de conducere a facultăţii de filozofie. Violeta Andrei are o prezenţă distinsă în rolul soţiei lui Damian (Ştefania). Decorurile lui Mihai Mădescu – având de rezolvat probleme dificile în partea a doua a spectacolului (visul lui Tudor Damian) se reţine prin ingeniozitate şi culoare.

Valeriu Moisescu (1932, Câmpina): **Nota zero la purtare** de Virgil Stoenescu şi Octavian Sava (1956), **D-ale carnavalului** de I.L. Caragiale (1957), **Titanic Vals** de Tudor Muşatescu (1958), **Mireasa desculţă** de Sütö Andras şi Hajdu Zoltan (1958), **Vicleniile lui Scapin** de Molière (1959), **D-ale carnavalului** de I.L. Caragiale (1972) - T. Dramatic, Galaţi. **De Pretore Vicenzo** de Eduardo de Filippo (T. de Stat, Ploieşti, 1962), **Cântăreaţa cheală** de Eugène Ionesco (1965) - T. Mic. **Peţitoarea** de Thornton Wilder (1979), **Don Juan** de Molière (1980) - T. de Comedie. **Fii cuminte, Cristofor** de Aurel Baranga (1964), **Caniota** de Eugène Labiche (1965), **Nu sunt Turnul Eiffel** de Ecaterina Oproiu (1966), **Comedie pe întuneric** de Peter Shaffer (1968), **Meteorul** de Friederich Dürrenmatt (1968), **Viteazul** de Paul Anghel (1969), **Cu gluga pe ochi** de Iosif Naghiu (1970), **Ziariştii** de Alexandru Mirodan (1971). **Poezie şi muzică,** poeţi clasici şi contemporani (1971), **Casa de modă** de Theodor Mănescu (1973), **Lozul cel mic** de Hector Quintèro (1974), **Tranzit** de Leonid Zorin (1974), **Undeva, o lumină** de Doru Moţoc (1977), **Casa cea nouă** de Carlo Goldoni (1978), **Voluptatea onoarei** de Luigi Pirandello (1980), **O zi de odihnă** de Valentin Kataev (1981), **Secretul familiei Posket** de Arthur Pinero (1986), **Mizantropul** de Molière (1989) - T. Bulandra. **Noţiunea de fericire** de Dumitru Solomon (1989), **Colina nebunelor** de Jean Poiret (1992), **Amphitrion** de Molière (1993) - T. de Comedie.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Dinu Cernescu, Generaţia de sacrificiu de I. Valjan.Teatrul Naţional, Bucureşti, 1998.

Dinu Cernescu

George Constantin şi ceilalţi. Divertismentul pur. "Au cabaret, au cabaret"

George Constantin şi ceilalţi. În **Timon din Atena,** semnele exterioare ale tragediei shakespeariene (omoruri, sinucideri, măceluri) se retrag în favoarea conflictului psihologic, a unui tragism interior. Textul este mult mai aproape de drama psihologică modernă decât de teatrul elisabetan. Subiectul şi intriga nu mai sunt guvernate de frenezie ci de simplitate: bogatul şi generosul atenian Timon îşi risipeşte averea pentru linguşitorii săi prieteni dar, odată ajuns la strîmtoare este ignorat cu cinism. Violentă şi frenetică este, acum, ura bunului Timon faţă de atenieni iar tragedia se refugiază în reflecţiile amare şi pătimaşe împotriva speciei umane. Din nobilul atenian, pentru care dărnicia şi ospitalitatea nu sunt virtuţi în sine ci un mod de a se risipi în iubirea aproapelui, a rămas doar o conştiinţă grav rănită: "Cine moare fără a lua cu sine o rană dăruită de un prieten? " – îl previne cinicul Apeneantus. Patima pe care o pune în ură este monumentală ca şi generozitatea anterioară. Din titan al umanismului, Timon se transformă în simbol al mizantropiei. Nu are limite nici în dragoste, nici în ură. Drumul de mijloc îi este străin şi nu poţi şti niciodată cu exactitate care este adevăratul exces şi coşmarul său: dragostea sau mizantropia? Atena care l-a trădat nu este doar cetatea Atenei ci întreg universul pe care nefericitul Timon îl sfidează. Un singur om îi rămâne devotat: Flavius, fostul servitor. Dar e prea puţin pentru Timon: "Recunosc un singur om cinstit dar şi acesta este o slugă". Lucrurile par să se schimbe, Alcibiade va provoca o lovitură de stat, disciplina militară va pune ordine în administraţia coruptă, dar drumul mizantropiei lui Timon este ireversibil. Paradoxal, tocmai în această pornire violentă împotriva umanităţii trebuie să descoperim umanismul arzător şi exigent al dramei. Dinu Cernescu organizează distribuţia într-un mod polemic: de o parte Timon, de cealaltă parte, nediferenţiaţi, atenienii, conştiinţe mărunte şi pervertite, apariţii gregare şi, adesea, caricaturale. Grupul atenienilor (cu apariţiile lui ceţoase

BCU CLUJ / BABEŞ-BOLYAI UNIVERSITY LIBRARY

într-o lumină minuţios elaborată care le estompează chipurile şi particularităţile individuale), cu câteva prim planuri caricaturale bine compuse de Horaţiu Mălăele (Poetul) şi Victor Ştrengaru (Pictorul), funcţionează ca personaj unic şi asigură unitatea structurală a spectacolului în raport cu George Constantin (Timon) a cărui performanţă risca să dezechilibreze ansamblul. Actorul este prodigios şi atrage toate simpatiile: Timon este eroul, a lui e drama, el este şi vinovatul şi victima. Ştefan Radoff (Flavius) provoacă un mic pleonasm dublând onestitatea textuală a personajului cu o mină cuvioasă şi docilă. Ştefan Iordache este insinuant şi pieziş în rolul filozofului cinic Apeneantos. Spectacolul se joacă fără decor, în prima parte, şi într-un depozit, în partea a doua. Poate că regizorul şi scenografii (Dimitrie Sbierea şi Maria Stoenescu) mai aveau de reflectat la unitatea stilistică a imaginii. Se joacă în fracuri, pardesie lungi, în costume "belle époque" cu pălării de gangsteri cu boruri largi. Înţelegem că lumea lui Shakespeare trebuia adusă cât mai aproape de zilele noastre.

Divertismentul pur. Comediile napoletane ale lui Eduardo de Filippo se suprapun, în percepţia noastră, peste un mit cinematografic al familiei italiene, solidară, gălăgioasă, frenetică, ridicolă, patetică şi sublimă în acelaşi timp. **Sâmbătă, duminică, luni** nu face excepţie. Nimic nu tulbură această **comedie nostalgică,** în afara valului de afecţiune regională revărsată de autor asupra personajelor şi mediului, nimic în afara bunei dispoziţii atât de bine susţinută în plan literar. Şi totuşi, din când în când, tresari la anumite detalii de viaţă cotidiană, cu proiecte mărunte specifice unui mediu onest dar umbrit de mediocritate, amintind de micile eşecuri din Cehov, în ciuda vivacităţii ritmului. Punctul culminant al intrigii este masa de duminică în familie întreruptă în mod grotesc de criza de gelozie a lui Don Pepi, îndreptată împotriva soţiei sale şi a contabilului Ianiello. A doua zi după incident, tinerii observă că familia lor seamănă cu "o trupă de teatru napoletan". Acest detaliu, completat cu pasiunea duminicală a unchiului Raffaele pentru rolul lui Pulcinella pe care îl interpretează într-o trupă de amatori erau, poate, premisele pentru un spectacol în formula **teatru în teatru.** Dinu Cernescu a evitat riscul de a aduce la suprafaţă teme colaterale, oricând contestabile, cum ar fi acea lâncezeală cehoviană a conversaţiilor de familie, fisurate de mărunte incidente supradimensionate cu exasperare. Exactitatea transpunerii scenice l-a interesat pe regizor şi nu construcţia liberă pe marginea textului. În decorul lui Mihai Mădescu, parcă prea generos cu spaţiile pentru regimul social mediu al personajelor şi, oarecum în contradicţie cu ideea de coabitare simpatică de tip italian, spectacolul se desfăşoară în registrul vivace al agresivităţii inofensive, într-un pitoresc italian evocat cu simţul măsurii. Regizorul crede cu adevărat în mesajul de bună înţelegere, căldură şi statornicie conjugală pe care îl transmite Eduardo de Filippo şi îi dedică întreg finalul. Dona Rosa oftează uşurată după incidentul de duminică şi suspină de dragoste pentru soţul gelos. Textul, lung, cu numeroase acolade decorative face ca spectacolul să se

urnească mai greu, astfel că primul act se încălzeşte abia spre final iar jumătate din actul al treilea este sufocat de scena împăcării dintre soţi. Silvia Ghelan, prezenţă insolită într-un rol de comedie, creează o mamă italiană foarte nostimă, Dorel Vişan (Don Pepi) îşi colorează partitura cu stereotipii comice, Ligia Moga (Amelia) adaugă nervozitate cu volubilitatea ei stridentă. Este remarcabil personajul creat de Octavian Lăluţ, un lunatic stângaci şi plicticos, insistent şi cumsecade, pus cu de-a sila în situaţia de amorez. O comedie care te captivează prin absenţa oricăror ambiţii în afara divertismentului pur.

"Au cabaret, au cabaret". Nu ştim dacă bunul magistrat Ion Al. Vasilescu (mai cunoscut sub numele de I. Valjan cu care l-a botezat, ca dramaturg, Alexandru Davila), şi-ar fi închipuit că piesa lui **Generaţia de sacrificiu** va mai interesa pe cineva după aproape o sută de ani. Minunea s-a petrecut graţie lui Dinu Cernescu care a retuşat textul renunţând la ideea majoră a piesei, revolta împotriva slugărniciei, a servilismului ca instituţie socială. Protestul lui Gheorghe Vâlcu, profesorul silit să se angajeze servitor în casa lui Bănescu împotriva tipului de sclav etern, de **sclav asiatic**, cum spune I. Valjan, a fost eliminat. Sigur, era aici un anumit pigment de stânga care a fost extirpat. Mai mult, profesorul Vâlcu, aruncat de mizerie în postura de servitor trebuie să accepte şi avansurile stăpânei, şi "picuşurile" (bacşişurile) stăpânului. Dinu Cernescu nu s-a complicat cu actualizarea laturii sociale a comediei, deşi profesori şi ingineri ajunşi pe drumuri găsim şi în zilele noastre ca şi în anii 30 când a fost scrisă piesa. Ceea ce a rămas după această cosmetizare este o agreabilă comedie pasivă. După douăzeci de minute mohorâte, mecanismul comic se pune în mişcare, devenind, în cele din urmă, cuceritor. Dinu Cernescu ne invită la cabaret cu un laitmotiv muzical, energizează textul cu multă muzică şi este doar la un pas de opereta **rap** în momentele de performanţă când apare terţetul Eusebiu Ştefănescu-Mihai Niculescu-Vlad Ivanov. Ei sunt ciracii miliardarului Bănescu în care I. Valjan, aflăm în ultima clipă, l-ar fi avut ca model pe industriaşul Auschnit, cel cu oţelăriile de la Reşiţa. Terţetul are simţ muzical, cadenţă şi inventivitate. Pederastul lui Vlad Ivanov, deşi l-ar fi surprins neplăcut pe magistratul Valjan, are totuşi, umor, spre deosebire de perechea lesbiană Felicia – Licuţa, interpretate de Rodica Mureşan şi Iuliana Moise. Îl descoperim, însă, în mare vervă, pe George Motoi, într-un rol bogat ornamentat, aproape exaltat, în rolul lui Bănescu. Ciocoismul adulterin al Sultanei (ajunsă Coralie), soţia care îl înşeală cu sistem pe Bănescu, se risipeşte în contact cu fragilitatea şi distincţia Lamiei Beligan. Este de văzut şi versiunea cu Gigliola Brăileanu Motoi, probabil mai robustă. În lumea servitorilor, doar bucătarul Nae nu se lasă pervertit de servilism astfel că Matei Alexandru îl joacă pe Matei Alexandru. Cecilia Bârbora se perpeleşte în căutarea unui personaj plin de candoare, camerista Anica, o fată simplă de la ţară, îndrăgostită de Vâlcu ("mesie Jorj") iar Constantin Dinulescu/ Majordomul caută efecte comice cu lumânarea. Gavril Pătru este mai

curând stânjenit în rolul lui Gheorghe Vâlcu. Îi lipsesc reperele: este "ceva" ce nu i-a spus regizorul şi, în lipsa acestui ceva, pare fără identitate. Decorul metonimic al lui Mihai Mădescu sugerând o casă mare printr-o simplă masă de banchete este o performanţă în sărăcie.

Dinu Cernescu (1935): **Peer Gynt** de Henrik Ibsen (Studioul Casandra, 1957), **Gâlcevile din Chioggia** de Carlo Goldoni (1958), **Bravul soldat Swejk** după Jaroslaw Haŝek (1959), **Tudor din Vladimiri** de Mihnea Gheorghiu (1961) – T. N. Craiova. **Piaţa ancorelor de** L. Stock (1961) -T. Dramatic Galaţi. **Preţioasele ridicole** de Molière (1961), **Judecătorul din Zalameea** de Calderon de la Barca (1961), **Master Class** de David Pownall (1995) **Generaţia de sacrificiu,** de I. Valjan (1998). – T.N. Bucureşti. **De pretore Vicenzo** de Eduardo de Filippo (1962), **Tristan şi Isolda** de Jean de Beer (1967) -T. Tineretului, Piatra Neamţ. **Vizita bătrânei doamne** de Friederich Dürrenmatt (1963), **Acuzarea apără** de Ştefan Berciu (1967) – T. Dramatic, Braşov. **Stăpânul apelor** de C. Pastor (1965), **Amphitrion** de Jean Giraudoux (1965), **Rădăcini** de Arnold Wesker (1966) - T.Barbu Delavrancea, Bucureşti. **Amoor** de Murray Schisgall (1966), **Matca** de Marin Sorescu (1974), **Oamenii cavernelor** de William Saroyan (1970) – T.Mic. **Somnoroasa aventură** de Teodor Mazilu (1970), **Mandragora** de Niccolo Machiavelli (1970) – T.de Comedie. **Tigrul** de Murray Schisgall (1965), **Viziuni flămânde** de Michel de Ghelderode (1967), **Hamlet** de William Shakespeare (1974), **Timon din Atena** de William Shakespeare (1978), **Coriolan** de William Shakespeare (1979) – T. Nottara. **Neîncredere în foişor** de Nelu Ionescu (1966), **Meşterul Manole** de Lucian Blaga (1968), **Absenţa** de Iosif Naghiu (1969), **Nunta lui Figaro** de Beaumarchais (1970), **Măsură pentru măsură** de William Shakespeare (1971), **Gâlcevile din Chioggia** de Carlo Goldoni (1972), **Escu** de Tudor Muşatescu (1972), **Zamolxe** de Lucian Blaga (1976), **Oedip** de Sofocle (1979), **Pericle** de William Shakespeare (1981), **Amadeus** de Peter Shaffer (1982), **Anonimul venetian** de Giuseppe Berto (1984), **Bărbierul din Sevilla** de Beaumarchais (1986), **Medalionul de argint** de Marica Beligan şi Dinu Cernescu după Eugène Sue (1986) – T. Giuleşti. **Sâmbătă, Duminică, Luni** de Eduardo de Filippo (T.N. Cluj Napoca, 1983). **Escu** de Tudor Muşatescu (1998), **Norocul** de I. Valjan (2000) - T. Dramatic, Galaţi. **Porţile pădurii** după Ellie Wiesel (1990) – T. Evreiesc de Stat. Spectacole de operă: **Povestea soldatului** de Igor Stravinski (Opera Română, Iaşi), **Falstaff** de Giuseppe Verdi (Opera Română, Cluj Napoca). În străinătate: **D-ale carnavalului** de I.L.Caragiale (T. Municipal, Praga, Cehoslovacia,1970), **Magie roşie** de Michel de Ghelderode (T. Boldhus, Copenhaga,1971), **Matca** de Marin Sorescu (T. de Stat, Dortmund, Germania, 1975). **Zamolxe** de Lucian Blaga (1976), **Meşterul Manole** de Lucian Blaga (1976), **Viziuni flămânde** de Michel de Ghelderode (1977), **Spectacol Arrabal** (1978) - Academia de Teatru din Maastricht, Olanda.. **Coriolan** de William Shakespeare (T. Haagse Comedie, Haga, Olanda, 1978), **Zamolxe** de Lucian Blaga (Varszinhaz, Budapesta, Ungaria, 1980), **Măsură pentru măsură** de William Shakespeare (T. Naţional al Belgiei, 1980), **Hamlet** de William Shakespeare (T. Naţional Habimah, Tel Aviv, Israel (1980), **Bărbierul din Sevilla** de Beaumarchais (T. Municipal din Beer Sheva, Israel,1986).

BCU IAŞI LIBRARY

Ioan Ieremia, Scaunele de Eugène Ionesco. Teatrul Național, Timișoara, 2004.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ioan Ieremia

Medeea şi Marghioala. Energia pamfletului. Eroarea politică a regelui Lear. Plăcerea comediei clasice. Dalbul pribeag. Spectacolul patriotic. Actori în dublu recital.

Medeea şi Marghioala. Putem urmări cu oarecare precizie etapele narative ale mitului antic al Medeei în drama **Ca frunza dudului din rai** de D.R. Popescu: crima pe care o comite Marghioala în timpul războiului pentru a salva viaţa soţului Ionel, uciderea rivalei Dida, uciderea copiilor, etc. Marghioala este o Medeea îmbătrânită care şi-a dedicat viaţa soţului şi copiilor ei, dar Ionel, sastisit, o părăseşte pentru mai tânăra fiică a primarului Sorianu. Lucian, băiatul cel mare se stabileşte în străinătate, iar fiica, Romaniţa, duce o viaţă uşoară pe care o motivează, insolentă, prin cultul plăcerii şi utilităţii. Lipsită de dragoste, Marghioala este înconjurată doar de sila soţului şi de respectul prefăcut al fiicei şi ginerelui. De fapt, toţi vor să se debaraseze de ea şi o internează într-un ospiciu. Trimiterile frecvente la miturile tragice ale antichităţii explorează sensibilitatea pentru tragedie a omului contemporan dar, nu o dată, starea tragică a piesei se destramă în prezenţa pamfletului moral. Un Iason (Ionel), oricât de culpabil în egoismul său, prezentat ca director al unui combinat de îngrăşare a porcilor, deviază sentimentul tragic spre caricatura satirică. Dar mesajul general este corect: omul contemporan nu este părăsit de sentimentul tragic. Trăieşte şi suferă asemenea eroilor din vechime dar o face fără demnitatea şi noblețea acestora, transmise nouă prin cultură. Pe măsură ce piesa înaintează în actualitate (un prezent abstractizat prin referinţe străvezii), dramaturgul desfăşoară o amplă figuraţie: un poet proletcultist (Ţiclete), Diana şi Liana un tandem adolescentin de un pragmatism ce anunţă generaţia cinică. Metafore generale, altele punctuale, trimiteri simbolice, monologuri poetice sau vaticinare încarcă până la refuz un scenariu pe cât de complicat, pe atât de generos. Ioan Ieremia operează reducţii consistente păstrând mai puţin din latura tragică, preferând pamfletul moral. O insistentă ilustraţie sonoră sugerând proximitatea combinatului sus amintit, lait-motivul ţăranului cu biciul a cărui apariţie face să încremenească foiala de pasiuni ale acestei lumi, finalul,

BCU Cluj / Central University Library

în care cadavrele sunt acoperite cu o eşarfă cernită, vorbesc despre o regie în forţă care a urmat textul în violenţa sa vindicativă. Sunt scene tensionate de teatru autentic cum este "sabia maternă" când Marghioala pedepseşte cu moartea pe Ionel, pe amanta lui şi pe Romaniţa. O execuţie în imaginar, nu mai puţin cutremurătoare din acest motiv, o scenă condusă spre semnificaţii mari, legate de retragerea maternităţii. Dar Elena Creţoiu (Marghioala) are un patetism exterior care strică tragedia. Resemnarea ei nu este ameninţătoare ci indolentă, iar reacţiile şi deciziile sale sunt anemice în loc de imprevizibile şi fulgerătoare. Nici chiar Vladimir Jurăscu în Ionel / Jason, nu acoperă datele temperamentale ale personajului. Este molatec, ezitant, stins, lipsit de febrilitate, atât în repudierea Marghioalei cât şi în relaţia cu Dida. O creaţie remarcabilă de rang secund în sistemul de semnificaţii al spectacolului ne oferă Estera Neacşu în Dida. Are o vulgaritate provocatoare şi un cinism răspicat foarte adecvate stilului frust al lui D.R.Popescu.

Energia pamfletului. În comparaţie cu piesele scurte, **Mobilă şi durere** de Teodor Mazilu se plasează într-un context cât se poate de realist dar lumea rămâne aceeaşi: un teritoriu nociv al impostrii, al simulării populat cu vanitoşi de mâna a doua încântaţi de mica lor parvenire (Sile Gurău), femei cinice (Lizica, Melania), subalterni de un servilism absurd (Gore) sau perfid (Urecheatu). Subiectul nu contează, este exasperant de convenţional: un pretext doar, pentru a pune în situaţii comice variabile tipuri relativ fixe. Toate acestea, cu scopul de a plasa în contexte cât mai plauzibile superbele paradoxuri, sentinţe, replici de spirit care dau adevărata măsură a satirei lui Teodor Mazilu. Este o comedie a impostorilor, o competiţie absurdă în care valorile pe care le dispută cei doi directori de vodevil (Sile Gurău şi Paul Arnăutu) sunt viciate, tratate fiind ca valori de consum: dragostea, căsătoria şi chiar adulterele obligatorii. Disponibili oricăror tranzacţii, ei nu ţin la un sistem constituit de valori ci îl constituie din mers prin mimetism. Paradoxul este că, în acest proces, ei ajung să împrumute categorii pozitive şi valori autentice. În spaţiul plin de semnificaţii creat de Emilia Jivanov, Ioan Ieremia nu instalează o simplă lectură a textului ci şi atitudinea sa faţă de personajele lui Mazilu. El priveşte această lume ca pe o celulă socială bolnavă ce trebuie izolată şi pusă sub interdicţie. În final, plafonul decorului se prăbuşeşte strivind eroii acestei comedii a simulării. Din nefericire, roluri de mare anvergură nu şi-au găsit o interpretare consistentă. Mai aproape de adevărul personajelor au fost Viviana Alivizache/ Lizica, Mihaela Murgu/ Melania şi, în mod deosebit, Daniel Petrescu/Paul Arnăutu.

Eroarea politică a regelui Lear. Un modul central sugerând o mantie regală, tron şi cort de campanie, în funcţie de împrejurări, este tot decorul, scurt şi cuprinzător al Emiliei Jivanov la **Eroarea politică a regelui Lear**. Poate fi la fel de bine decorul unui spectacol cu **Richard III** sau **Despot Vodă**. Lucrează, însă, dotările tehnice ale scenei : circularul, orizonturile, trapa din faţă înghiţind, în final, resturile unei umanităţi în agonie cuprinsă de un delir al exterminării. Deşi ar părea că se sustrage oricărei presiuni ideologice asupra textului, nu puţine sunt ideile novatoare ale lui Ioan Iermia, începând cu utilizarea

neconvenţională a figuraţiei până la polizarea răbdătoare a unor scene, aspirând spre esenţă (înfruntarea dintre Edmund şi Edgar, fii contelui de Gloucester, este una dintre ele), utilizarea măştilor în reprezentarea coşmarului regelui Lear, etc. Sigur, unele nu sunt noutăţi absolute (scena cu ingrata Goneril care se frânge sub potopul blestemelor paterne apărea şi într-un mai vechi spectacol al Naţionalului bucureştean) dar toate acestea sunt absorbite de viziune generală caracterizată prin grandoare şi echilibru clasic. Anumite abateri de la text, cum ar fi asasinarea ducelui de Cornwall de propria soţie, sunt motivate de starea de matriarhat violent care declanşează haosul puterii în regatul vanitosului rege Lear. Ioan Ieremia are meritul de a fi văzut în Regele Lear ceea ce nu este sesizabil la prima vedere: implicaţiile comunitare ale tragediei. Nu mai asistăm la o parabolă cu părintele înşelat ci la o tragedie colectivă declanşată de **eroarea politică** a unui rege uzurpat de cultul infailibilităţii. De aici, figuraţia supradimensionată cu multiple funcţiuni (armată, colectivitate agrară şi chiar corp de balet) precum şi tonalitatea de oratoriu a specacolului. Rezultă şi un fel minuţios de a umple scena cu acţiuni în afara textului ce trimit către realismul cinematografic. Tot cinematografic este şi decupajul textului de scenă care elimină ligamentele, regizorul preferând succesiunea ne-explicită a întâmplărilor care vorbesc de la sine. Regele Lear este privit cu multă răceală pentru că Ioan Ieremia nu se lasă înduioşat de soarta nemiloasă a unui tată abandonat, văzând în el victima utopiei omului care se crede iubit. Vladimir Jurăscu, remarcabil interpret al lui Lear, trăieşte tragedia regalităţii risipite şi afişează o inocenţă inconştientă pentru cazul flagrant de utopie politică pe care îl reprezintă. Daniel Petrescu, actor comic de mari nuanţe face, de data aceasta, un Bufon de mică anvergură, se complace în subtexte mărunte, pierzând sensul deriziunii tragice cu care este investit personajul. Shakespeariana idee că regele e nebun şi nebunul e rege, nu se distinge decât din cămeşoaiele albe în care sunt înveşmântate cele două personaje. Sandu Simionică este convingător prin actele sale de generozitate în ducele de Kent. Un relief puternic capătă Regan interpretată de Margareta Avram, cu mlădieri perfide ale vocii şi corpului, situate în zona unei ingenuităţi lascive, sugerând un delir al puterii exprimat printr-o vicioasă disponibilitate erotică. Cu alte mijloace, preferând cinismul deschis oricăror catifelări mincinoase, Adela Radin Ianto/Goneril nu este mai puţin monstruoasă cu maliţia ei incredibilă, cu maternitatea iminentă profanată de instincte scăpate de sub control. Parcă neîncrezătoare în propria partitură, Alina Secuianu (Cordelia) pare mai mult capricioasă decât profundă. Un demonism lăuntric, bine disimulat pune Ion Haiduc în Edmund. Alexandru Ternovici este un Gloucester corect dar lipsit de vibraţie.

Plăcerea comediei clasice. Faţă de anterioarele sale parabole cu filozofi **(Diogene câinele, Socrate, Platon, Elogiul nebuniei),** în **Arma secretă a lui Arhimede,** Dumitru Solomon consimte anumite concesii în favoarea divertismentului. Simplificând lucrurile, este vorba de o anecdotă cu oameni celebri căreia autorul îi ataşează un mesaj umanitar. "Aparatul de citit gândurile" a cărui invenţie este atribuită lui Arhimede declanşează speculaţia umanistă asupra necesităţii utilizării invenţiilor în slujba binelui. În context se

desfăşoară parabola preferată a lui Dumitru Solomon care examinează încă o dată raporturile intelectualului (care poate fi şi "omul de geniu") în raport cu politica. Arhimede este, în viziunea lui Solomon, un geniu simpatic, redus la proporţii "de consum", accesibil şi umanizat. "Scoica lui Arhimede" va ajunge obiect de confruntare armată între Hinon, tiranul Siracuzei şi generalul roman Marcellus. Neavând preferinţe pentru vreunul din ei, Arhimede preferă să distrugă miraculoasa invenţie. Ioan Ieremia, cu un grup de actori surprinzător de dotaţi pentru comedie, ne oferă o versiune a textului, remarcabilă prin preciziunea profesionistă a decupajului. Construieşte scene memorabile (cererea în căsătorie a lui Ctesillios, de exemplu) şi are o tentă spirituală şi ludică pe care îşi pune amprenta Daniel Petrescu, un omuleţ vioi şi distrat, un veritabil savant de anecdotă în rolul lui Arhimede. Inepuizabil în agitaţia comică, Ion Haiduc joacă rolul sclavului Clisis. Un Iago de operetă creează Damian Oancea în Zophorion, şeful poliţiei secrete a tiranului Siracuzei iar Traian Buzoianu are umor gros în genul brutei cu minte de copil (Hecates). În decorul simplu al Emiliei Jivanov, Ioan Ieremia se exprimă ingenios, nu fără pierderi de ritm, în genul dificil al comediei clasice.

Dalbul pribeag. După ce îndepărtezi toate trucurile de învăluire, referinţele culturale, aluziile contemporane şi pledoariile umaniste, ceea ce rămâne din **Vinerea verde sau Dalbul pribeag** de D.R.Popescu este, nici mai mult nici mai puţin, decât un Hamlet românesc focalizat pe scena reconstituirii asasinatului regelui Hamlet de fratele său Claudius realizată de grupul de actori îndrumat de prinţul Hamlet. Scenă celebră cunoscută sub numele de "capcana de şoareci". În prescurtarea scenică, textul lui D.R. Popescu nu pierde temele obsedante: raportul dintre victime şi torţionari, dintre mediocritatea pasiunii şi supremaţia adevărului, dintre putere şi conştiinţă. Noutatea acestei drame faţă de cele anterioare al căror cap de serie rămâne **Pisica în noaptea Anului Nou** este desprinderea de concretul social istoric (anii de după război) şi proiectarea dramei, prin strategii literare de generalizare, pe orizonturi umaniste universale. Actriţa Josefa Aretia (despre care se vorbeşte în absenţă pentru că, la D.R.Popescu victima nu apare decât prin evocări onirice) nu mai este, asemenea lui Tudor (**Pisica în noaptea Anului Nou**) sau Haralamb (**O pasăre dintr-o altă zi**), victima unor presiuni concrete ale istoriei, a umorilor antiumaniste deversate de revoluţia socialistă ci omul dintotdeauna. Totul se dezvoltă în jurul aceluiaşi nucleu epic: o crimă petrecută în "vinerea verde" a cărei amintire ultragiază umanitatea. Ca şi în **Hamlet**, ea va fi reconstituită prin înscenare, prin puterea teatrului. Ioan Ieremia se dovedeşte un artist temerar pentru că însuşi faptul de a pune în scenă un asemenea text, pe cât de generos în multiplele sale oferte, pe atât de plin de hăţişuri, capcane şi incertitudini, este un dificil test de perspicacitate. Oricum, nu este acelaşi lucru să pui în scenă o piesă cuminte sau acest labirint de mesaje care se intersectează se suprapun ori se exclud care este **Dalbul pribeag**. Spectacolul are distincţie pentru că regizorul se plasează cu precizie pe nervul textului. Decorul spiritualizat al Emiliei Jivanov reproduce peristilul unui templu grec aflat în mijlocul unei livezi de meri la care autorul face

frecvente trimiteri, merele fiind, în ansamblul operei lui D.R.Popescu simbolul frumuseţii inocente, în contrast brutal cu lumea sfâşiată de pasiuni a oamenilor. Manevrele decorului, folosite parcimonios (ridicate, corolele merilor par nişte nori de care atârnă cranii interpretate plastic ca măşti de teatru), pun în valoare, într-un final cu vibraţii solemne, ideea de fond: posibilitatea mântuirii prin artă. Spectacolul este, în întregime, un ceremonial închinat teatrului ca spaţiu sacru al adevărului, desfăşurat în acel sanctuar maculat de crimă dar resacralizat prin iertare. Actorii par captivaţi de capricioasele lor partituri. Traian Buzoianu pune o laşitate vicleană cu sclipiri intermitente de agresivitate în portretul odios, nu al unui personaj ci al unei categorii. Larisa Stase Mureşan (Josefa Aretia), când hipnotică şi adâncită în tragedie, când de o feminitate detaşată, trece subtil prin variatele înfăţişări ale rolului. Excepţional a fost Ion Haiduc (Dobromir), halucinant şi ironic, tragic şi demonic, cu multiple nuanţe în rolul său de Hamlet crucificat. Ioan Ieremia îşi conduce colaboratorii prin incredibile aventuri funambuleşti, salturile textului de la real la oniric, de la grosolănia frustă la delicateţea stranie fiind decupate fără cusur. Un spectacol unitar stilistic ce ar mai fi avut nevoie doar de câteva ligamente în absenţa cărora resimţi, ca spectator, serioase dificultăţi de adaptare.

Spectacolul patriotic. Scenariul lui Dan Tărchilă dedicat memorandistului Vasile Lucaciu, preotul din Tişeşti, este o evocare operativă redactată sub presiuni jubiliare. Detaliul biografic este subordonat elogiului, viaţa, cu imprevizibilul ei, este înlocuită cu atitudinea faţă de viaţă, analiza este generalizată prin sinteză. O sinteză triumfală pentru că Vasile Lucaciu este, necontenit, aureolat, adulat, înconjurat. Toate personajele ce gravitează în jurul său – tatăl, soţia, enoriaşii, un fost elev de la Satu Mare de naţionalitate maghiară, temnicerul ungur, trimisul Guvernului de la Budapesta şi chiar Badea Cârţan – nu sunt altceva decât **voci ale scenaristului** menite să înalţe legenda "leului din Tişeşti". Astfel că ilustrul personaj este expus în toată imobilitatea eroică a unui monument, într-o evocare desfăşurată pe orizontală, compusă din evenimente biografice disparate, lipsite de cimentul intrigii. Nu este vorba de o piesă cu subiect ci de o suită de tablouri autonome cu funcţie evocatoare. Cele mai multe urmăresc succesiunea de arestări şi detenţii cu care autorităţile ungare sancţionează curajul de opinie al militantului român. Ioan Ieremia, regizor şi scenograf în acelaşi timp, a compus un spectacol cu tonalităţi de eroice care depăşeşte circumstanţele jubiliare (premiera de acum zece ani a fost reluată, cu o altă distribuţie pentru aniversarea a şapte decenii de la Marea Unire) pentru a deveni un act artistic independent. Într-un decor simplu dar încărcat de înţelesuri – o poartă maramureşeană, troiţă sau altar, pe care sunt pictate, în culori şterse, scene din marile răscruci istorice care au dus la Unirea din 1918 şi acvila bicefală a imperiului austro-ungar sugerând, cu aripile sale metalizate, succesivele temniţe în care este aruncat Vasile Lucaciu, Ioan Ieremia creează acel cadru în care tiradele patriotice să poată răsuna simplu şi autentic. Un spectacol simplu, direct şi eficient, vibrant în cele mai expresive dintre scene şi meditativ în finalul pe care Ieremia îl ataşează ca o semnătură a pictorului

pe colţul pânzei. Alunecarea spre moarte a eroului vorbeşte în limbaj teatral despre triumful **ideii** asupra finitudinii dar şi despre admirabila solidaritate a unui cuplu (Vasile şi Paulina Lucaciu), indestructibil prin forţa idealurilor comune. Este şi spectacolul unui portret în care Dan Aştilean (Vasile Lucaciu) pune sobrietate patetică, avânt idealist controlat de austeritate. Împrumuturile de la Maeştri (aici, George Constantin), nu înseamnă imitaţie ci vecinătate exigentă cu marile modele. Cerasela Stan (Paulina), parcurge cu inteligenţă traiectoria personajului de la înţelegerea casnică a dragostei, la solidaritatea cu idealurile soţului ei. Actriţa este activă, cu o prezenţă scenică mobilizatoare, caldă, fragilă şi îngrijorată. Nu lipsesc momentele de umor în care Paul Antoniu (ţăranul Tudor) şi, parţial, Victor Mureşeanu, mai poticnit în rolul Paznicului, creează contraste comice eliberatoare. Cu excepţia unor note de neaoşism, este consistent şi portretul lui Badea Cârţan compus de Vasile Constantinescu.

Actori în dublu recital. Dintr-un motiv sau altul, toate teatrele ajung în situaţia limită în care joacă monodrame sau piese în două personaje, deşi teatrul adevărat începe de la trei personaje în sus. În aceste situaţii (Ioan Ieremia nu face excepţie), este dirijorul unui dublu recital al celor două vedete care au descoperit piesa şi se pot etala nestingherite de un desen regizoral foarte sever. Dincolo de arta conversaţiei pe care Ecaterina Oproiu o stăpâneşte la perfecţie şi o expune în tot ce scrie, **Cerul înstelat deasupra noastră,** în ciuda trimiterilor kantiene, nu este o dramă filozofică, ci una morală. Problema este cât se poate de autentică deşi paradoxală: bunăstarea lipsită de satisfacţii. Este chiar drama eroinei din **Cerul înstelat...** având tot ce poate avea o actriţă mediocră ajunsă soţia unui înalt funcţionar la o mare ambasadă din America, de la toalete costisitoare la recepţii fabuloase şi călătorii exotice. În afara unui singur lucru ce i se pare, după ani de tatonări, singura ei avere: speranţa că va deveni o mare actriţă. O falsă avere, desigur, talentul său neavând decât confirmări ocazionale venite din partea unui regizor a cărui profesie este să descopere la nesfârşit o actriţă "unică". O dramă a înstrăinării ce se răsfrânge în alta şi mai dureroasă, a ratării. Expertă în psihologie feminină, Ecaterina Oproiu creează un personaj prins, fără scăpare, într-o dilemă: protagonista nu se poate realiza nici dacă se întoarce în România, nici nu poate accepta nerealizarea. Sfâşierea este totală şi sinuciderea finală, cum nu se poate mai motivată. Eroina se va arunca de la etajul unui zgârâie nori, construcţie care, în ciuda opiniei acreditate, nu este lipsită de fisuri de vreme ce conducta de apă picură exasperant în ligheanul pus în mijlocul apartamentului de cei doi soţi ambasadori. Este, poate, picătura ce fisurează edificiul bunăstării conjugale, lipsit de valori morale. Cerasela Stan şi Dan Aştilean au ales un text care îi pune de multe ori în situaţii avantajoase. Sigur, drama de fond este a eroinei, iar Cerasela Stan are vocaţia dramei. Actriţa construieşte personajul fără accente patetice şi artificii retorice, chiar atunci când textul favorizează asemenea tentaţii, preferând drama înăbuşită cu scăpărări în exterior bine calculate. Are în Dan Aştilean un partener inteligent, cerebral care păstrează doar o parte din egoismul feroce al Bărbatului pus pe căpătuială din alte versiuni scenice. În comparaţie cu acestea viziunea lui Ioan Ieremia

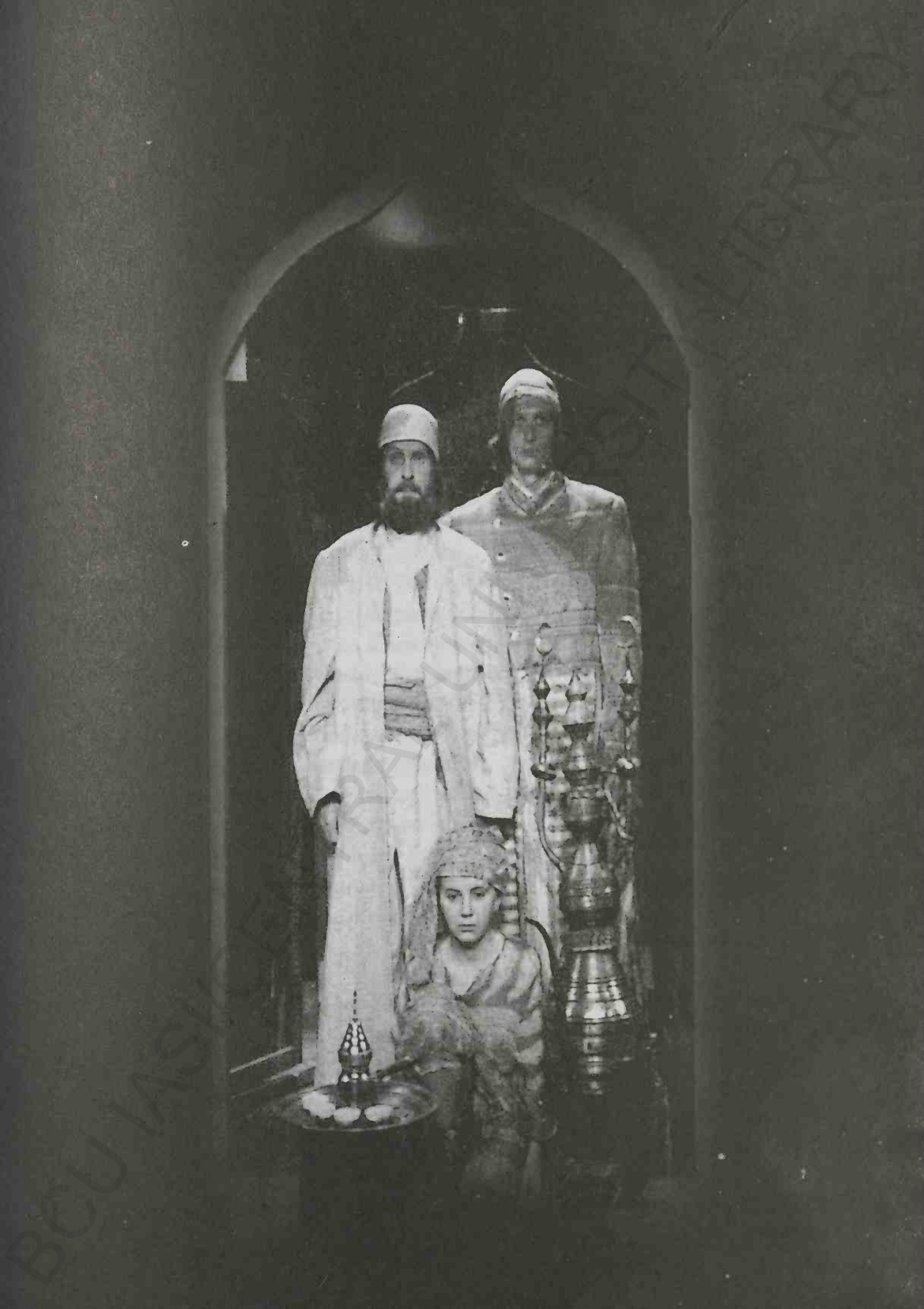
este mult mai concesivă cu personajele. Culpa soţului (tenacitatea lui vulgară, vanitatea, alergătura, stressul) este atenuată. El e mai vrednic de compasiune decât de condamnare. Restrânse la drama individuală de care sunt şi, în aceeaşi măsură nu sunt vinovate, cele două personaje ne sunt foarte apropiate. Reminiscenţele afective, memoria tandreţei trecute le-ar putea salva, dar nu mai au energie să se recupereze pentru că orice efort li se pare lipsit de sens. O anume armonie a contrastelor între stilurile adoptate de cei doi actori îşi pune amprenta asupra spectacolului.

Ioan Ieremia (1935, Andrid, Satu Mare): **Un fluture pe lampă** de Paul Everac (1975), **Viforul** de Barbu Delavrancea (1975), **Dosarul Andersonville** de Saul Lewitt 1975), **Henric VI** de William Shakespeare (1976, 1996), **Jocul ielelor** de Camil Petrescu (1977), **Fundaţia** de Antonio Buero Vallejo (1977), **Moartea lui Alfredo Griss** de R. Santana (1979), **Ca frunza dudului din rai** de D.R.Popescu (1979), **Mobilă şi durere** de Teodor Mazilu (1980), **Unchiul Vanea** de A.P.Cehov (1980), **Studiul osteologic al unui schelet de cal** de D.R.Popescu (1981), **Arma secretă a lui Arhimede** de Dumitru Solomon (1982), **Velazquez** de Antonio Bucro Vallejo (1982), **Cei doi tineri din Verona** de William Shakespeare(1984), **O dragoste nebună, nebună, nebună** de Tudor Popescu (1985), **Regele Lear** de William Shakespeare (1987, 1997), **Dalbul pribeag** de D.R. Popescu (1987), **Trei săgeţi** de Iris Murdoch (1989) – T. Naţional Timişoara. **Vasile Lucaciu** de Dan Tărchilă (1988), **Cerul înstelat deasupra noastră** de Ecaterina Oproiu (1989) - T. Dramatic Baia Mare. **Cervus Divinus** de Ion Druţă (Teatrul Luceafărul Chişinău, 1991), **Proştii sub clar de lună** de Teodor Mazilu (1995), **Bine mamă dar ăştia povestesc în actul doi ce se-ntâmplă în actul întâi** de Matei Vişniec (1997), **Larry Thompson, tragedia unei tinereţi** de Duşan Kovacevici (2001), **D-ale carnavalului cu scene din Conul Leonida faţă cu reacţiunea** (2002)- T.N. Timişoara.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY



Cătălina Buzoianu, Chira Chiralina după romanul lui Panait Istrati. Teatrul Maria Filotti, Brăila, 1996.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cătălina Buzoianu

Gina, Cătălina şi Ecaterina. Servituţile dramatizării. Virtuţile dramatizării. Spectacolul "de idei". Autorul în căutarea personajelor. Un înşelător album de epocă. Opera crossover şi opera de trei parale. Încă un rol pentru Valeria Seciu. Love Story cu pigment pedofil

Gina, Cătălina şi Ecaterina. În 1976, o regizoare care avea să devină celebră (Cătălina Buzoianu), punea în scenă piesa de teatru (**Interviu**) a unei autoare deja celebră, mai ales prin publicistica cinematografică scrisă cu snobism şi parapon de calitate (Ecaterina Oproiu) având în distribuţie opt actriţe în frunte cu celebra Gina Patrichi. O veritabilă "adunare a femeilor", ai fi zis, dar spectacolul nu era deloc o conspiraţie feministă aristofanescă datorită bunului gust şi echilibrului de argumente într-o dezbatere, totdeauna demnă de interes, despre condiţia femeii. Nu ne-am dat seama că era vorba de lansarea unui **program** pe care Cătălina Buzoianu îl va urmări de-a lungul unei întregi cariere, acela de a face, nu **teatru fără text**, cum e la modă, ci **teatru din orice text.** Scenariul, scris de Cătălina Buzoianu prelucrează mondenele şi savuroasele interviuri cu femeile române publicate de Ecaterina Oproiu în revista **Contemporanul** prin anii 80. Interviurile au fost selecţionate după criterii diverse (tematice, insolite, pitoreşti, reprezentative, uneori absurde), alcătuind mici scenete unite prin pretextul unei emisiuni de televiziune despre amintita condiţie a femeii în România contemporană. Însăşi realizatoarea emisiunii este femeie şi are, bineînţeles, probleme feminine. Interlocutoarele ei – femeia de la fân, sudoriţa, avocata, primăriţa, Nuţica şi Cateluţa – sunt considerate exponenţiale pentru dezbaterea amorsată. Nu există meserii inaccesibile femeii, iată adevărul. Sudoriţa este aspră, bărbătoasă, proletară, ridică uşor optzeci de kilograme în spate, Femeia de la fân face şi ea muncă de bărbat, Avocata practică o meserie mai nouă pentru femei, Primăriţa la fel. Odată stabilită această premisă pe planul utilităţii sociale, problema rămâne modul de raportare la termenul masculin. Din nostalgia Sudoriţei pentru soţul pierdut, din cultul tatălui care funcţionează

BCU Cluj / Central University Library

subconştient la surorile Nuţica şi Cateluţa, din instinctul matern al Femeii de la fân, din suveranitatea matriarhală obtuză dar tandră a Avocatei, din tenacitatea fermecătoare a Primăriţei rezultă o pace lungă, uşor accidentată, între sexe. Energia regizorală s-a risipit în elaborarea scenariului. Odată compus, este lăsat cu încredere pe seama actorilor. Pe de altă parte **Interviu** este genul de spectacol în care munca regizorului se ascunde într-o puzderie de amănunte pe care eşti dispus să le atribui oricui (scenografului, muzicii, actorilor, întâmplării) numai regizorului nu. Dar este cu certitudine un spectacol de actori: Gina Patrichi, Tamara Buciuceanu Mariana Mihuţ, Lucia Mara, Draga Olteanu, Ica Matache, Mihaela Marinescu, Cătălina Pintilie şi, alături de ele, Octavian Cotescu, Mihai Mereuţă, Adrian Pintea sunt cu toţii actori celebri, idoli de film şi televiziune ce asigură odată cu popularitatea controversată a Ecaterinei Oproiu, un mare succes. Voluntară, dramatică, imprevizibilă, Gina Patrichi poartă personajul (Reportera TV) de la eroism la tragism. Fronda ei feminină ascunde o mare decepţie şi o dragoste nestinsă pentru fostul soţ. Ea, care predică bărbăţia femeii, bărbată ea însăşi, neobosită, mereu în vervă, este slabă în dramaticul său eroism. Raporturile de vinovăţie cu fostul soţ (reporter şi coautor al emisiunii cu pricina) se restructurează. Cine este vinovat pentru ruptura unei perechi legate printr-o iubire încă vie? În rolul Reporterului, Octavian Cotescu stă în rezervă prin forţa textului care îl pune în inferioritate sistematică faţă de partenera sa. Dragostea pe care i-o declară în final sună fals, ca o regulă a jocului. Draga Olteanu Matei nu iese din tipul de precupeaţă simpatică în rolul Sudoriţei, dar i se potriveşte. Răspunsurile ei la ancheta televiziunii dovedesc o înţelegere, cu atât mai profundă cu cât este mai puţin teoretică, asupra egalităţii sexelor. Avocata (Tamara Buciuceanu) se poartă în familie ca în barou şi te stăpâneşte un matriarhat modernizat. Actriţa găseşte măsura justă între obtuzitatea avocătească şi uzanţa socială, între ipocrizia de presă şi ataşamentul faţă de familie, cu o francheţe abia ascunsă îndărătul automatismelor proletcultiste. Mariana Mihuţ, energică şi fragilă, autoritară şi delicată are admirabile scăpărări patetice în rolul Primăriţei. Mihai Mereuţă, sfătos, nu ratează un personaj pitoresc: Stângaciu. Cătălina Pintilie şi Mihaela Marinescu (Nuţica şi Cateluţa) creează un tandem semnificativ pentru tipul adolescentei urbanizate. Spectacolul nu poate evita fragmentarismul: fiecare secvenţă se poate dezvolta uşor într-o dramă autonomă.

Servituţile dramatizării. Cu **Dimineaţă pierdută,** scenariu după romanul Gabrielei Adameşteanu, Cătălina Buzoianu bate toate recordurile în materie de transpunere scenică a unor opere epice, după **Maestrul şi Margareta** de Mihail Bulgakov, **Nişte ţărani** de Dinu Săraru, **Dama cu camelii** (devenită **Doamna cu camelii** din motive de prestigiu al feminităţii) de Alexandre Dumas –fiul. Neîncredere în literatura pentru teatru? Nici vorbă, este autoarea unor mari spectacole cu texte dramatice din repertoriul românesc şi universal. Mai degrabă este vorba de orgoliul omului de teatru care vrea să se ştie implicat în tot procesul

de creaţie, de la redactarea textului pînă la ultima imagine scenică. Oricare ar fi explicaţia (mulţi regizori procedează la fel) este sigur că această metodă oferă plăceri suplimentare de tip demiurgic. Altminteri nu ne putem explica de ce trebuie să dramatizăm **Dimineaţă pierdută** şi nu **Bietul Ioanide** sau **Scrinul negru**. Sau să nu dramatizăm nimic de vreme ce avem la îndemână, pe aceeaşi temă a amurgului românesc al aristocraţiei, piese de teatru "gata dramatizate" de la Horia Lovinescu la D.R.Popescu. Rezultatul este amorf: o construcţie epică inadaptabilă la scenă. Spectacolul este o uriaşă aducere aminte, o istorie interminabilă despre antecedentele dramei, situată între două tablouri cu acţiunea la timpul prezent, dar nu drama însăşi. Un prolog, acasă la Vica Delcă, eroina principală şi un epilog cu moartea în spital a aceleiaşi Vica. În rest, inserturi disparate: monologurile Vicăi în staţia de tramvai, o lungă întâlnire cu "madam Crisanide" (aici chiar ne simţim ca în **Bietul Ioanide**), vizita Vicăi la Ivona. Ne-a descumpănit puţin şi declaraţia Cătălinei Buzoianu din frumosul pliant realizat de Tamas Klara referitoare la "tragismul" Vicăi Delcă, cu totul absent din spectacol. Să fie de vină absenţa înclinaţiei tragice la Tamara Buciuceanu? Un scenariu prolix care se arată, totuşi, docil la presiunea regizorală. Astfel că ceea ce pierde Cătălina Buzoianu ca dramaturg, recuperează ca director de scenă. Alternanţa planurilor temporale, interferenţele deconcertante, se succed cu sistem. Tragic nu este un personaj sau altul ci timpul care le întunecă, oglinda în care oamenii îşi contemplă destinele. Tocmai acele treceri din prezent în trecut (realizate cu virtuozitate) par adevăratele evenimente tragice prin cruzimea confruntării cu dezastrele vârstei. Tulburătoare cu adevărat este prezenţa "materială" a acestei râşniţe devastatoare care este timpul. Tamara Buciuceanu creează un personaj savuros, o bucureşteancă de periferie, proletară fără "conştiinţă de clasă", pe cât de pragmatică pe atât de şireată, obişnuită să trăiască printre boieri, simulând servilismul, dispreţuindu-i în secret cu aere de superioritate ciocoiască. Un rol complex, implicând dificultăţi de compoziţie, cu numeroase treceri de la o vârstă la alta, înfruntă Rodica Tapalagă. Performanţa de a juca trei vârste ale aceluiaşi personaj (Sophie Ioaniu, soţie tânără şi infidelă, matură autoritară şi nostalgică, Sophie la vârsta decrepitudinii) nu este la îndemâna oricui. Gina Patrichi pune un patetism retractil, închis, abia disimulat în Ivona. Ea reprezintă amurgul aristocraţiei, o dramă dublată de înfrângerea ei pe plan conjugal şi afectiv. Nevroza, ţinută sub presiune, ajunge la paroxism în scena halucinaţiilor. Irina Petrescu interpretează cu inteligenţă rolul Margot. O apariţie jovial plebeiană compune Raluca Penu în Vica tânără. Nonşalant, fermecător, Marcel Iureş interpretează rolul duplicitarului Titi Ialomiţeanu. O efigie: Valentin Uritescu în scurta sa apariţie ca soţ al Vicăi, bătrânul Delcă, mut şi senil. Decorul lui Mihai Mădescu închipuie o grădină cu trandafiri în culori de carte poştală ilustrată care, pe parcurs se oxidează, se coclește. Finalul cu moartea Vicăi care se scufundă înghiţită de un timp care nu-i mai aparţine este, şi aceasta, o ingenioasă formulă scenografică.

Virtuţile dramatizării. Deşi nu se va încheia, aventura romanescă a Cătălinei Buzoianu va culmina cu **Maestrul şi Margareta**, dramatizare după romanul lui Mihail Bulgakov realizată în colaborare cu Mihaela Tonitza Iordache. Scenariul (şi, la rândul său, spectacolul) este o bună sinteză a celui mai complex roman post-dostoievskian pentru că totalizează într-o amplă construcţie alegorică (peste patru ore de teatru) bogat ornamentată, experienţa socială şi religioasă a civilizaţiei umane ce coincide cu o incurabilă decepţie. Trecerea finală din moarte în nemurire a perechii Maestrul şi Margareta este o victorie inutilă a spiritului asupra materiei. O revanşă orgolioasă a frustrărilor istorice pe care o ia Creatorul (Maestrul), răsplata arderii sale în absolut şi abia în ultimul rând afirmare a triumfului dragostei ca ultimă speranţă a omenirii. Altminetri, nimic nu ne îngăduie să simplificăm această complicată textură de planuri narative, temporale şi spaţiale, reale şi imaginare prin care Bulgakov anticipează tehnicile polifonice ale romanului modern. Ce este, totuşi, mai important în **Maestrul şi Margareta, acest roman în roman?** Biografia Maestrului, jumătate roman al jertfei lui Jeshua pentru o lume mai bună, jumătate al eternizarii iubirii pentru Margareta, prezentată ca recompensă pentru decepţia milenară care îl duce pe autorul romanului la casa de nebuni? Sau procesul miraculos prin care poetul proletar Ivan Bezdomnâi capătă revelaţia lumii fantastice afată dincolo de plafonul lumii fenomenelor. Este mai important martirajul filozofului evreu Jeshua Ha Nozrî, militant utopic pentru o lume a inocenţei, adevărului şi iubirii aproapelui, ori alegoria cu diavoli în care Bukgakov strecoară satira societăţii sovietice ? Evitând să pună accente riscante pe unul sau altul dintre planuri, Cătălina Buzoianu a înfăptuit ceva mult mai dificil, restituind atât sensurile textuale cât şi pe cele latente ale unei opere literare dificile, inepuizabilă în ambiguităţile şi subtextele sale. Spectacolul te ghidează pe un traseu utopic în hăţişurile ideii că "omul va păşi în împărăţia adevărului şi dreptăţii unde nu va mai fi nevoie de stăpânirea nimănui" extrasă din ideologia lui Jeshua. Pentru că este vorba de o ideologie. Scriitor al secolului XX, Bulgakov înţelege să ofere literaturii o finalitate comunitară, fie că este vorba de doctrina umanitaristă pentru care se lasă crucificat mântuitorul Jeshua, de frenezia creaţiei faustice a Maestrului, înţeleasă, şi aceasta, ca misiune umanitară ori de ucenicia lui Ivan Bezdomnâi la şcoala gândirii suple, eliberată de dogme. Intre Isus şi Faust, poetul Bezdomnâi transcende stalinismul. Într-o succesiune de scene comunicând între ele doar prin unitatea mesajului, Cătălina Buzoianu atinge înţelesurile multiple ale romanului, nu prin sinteză ci prin însumare. Supliciul peripateticianului Jeshua (din romanul Maestrului), sanctificarea sa, asociată cu pătimirile reale ale autorului, îşi pierd caracterul strict evanghelic devenind emblema nevoii de utopie socială, mereu înfrântă, mereu renăscută. Paradoxal, deşi utopie, nu este tocmai lipsită de şanse, de vreme ce îşi găseşte, în mai toate timpurile, cavalerii săi care se martirizează şi, uneori, fac binele omenirii cu de-a sila. Dar, profeţi ai utopiei unei lumi fără stăpâni

şi supuşi, ei sunt campioni ai speranţei. Prin neclintita lor capacitate utopică, fascinează interlocutorii şi fac prozeliţi din discipoli cum este Levi Matei care devine un fanatic al învăţăturii lui Jeshua, Ivan Bezdomnâi ce se anunţă ucenic al Noului Faust (Maestrul) şi chiar scepticul dar neliniştitul Pilat din Pont, torţionarul fără voie al lui Jeshua, imobilizat între obsesia selenară a adevărului şi purpura puterii. Dificultăţile enorme pe care le ridică înscenarea acestor abstracţiuni au fost învinse printr-o unitate de gândire şi acţiune a echipei de creatori, într-un spectacol greu de cuprins şi explicat în toate implicaţiile sale, polemic şi tragic, bogat şi copleşitor, atât ca tensiune cât şi ca durată. O paradă de soluţii teatrale, de la trucurile cele mai simple, la metaforele cele mai cuprinzătoare. Cea mai mare pondere o au întâmplările burleşti şi fantastice ale profesorului Woland (Noul Mefisto, în analogia abia sugerată a lui Bulgakov) şi a simpaticei sale echipe de diavoli care, pentru un timp, răstoarnă ordinea satisfăcută de sine a lumii reale. Intâmplările comice, incredibile, de un satanism bufon pe care le provoacă profesorul Wolland, introduc îndoiala într-o lume care nu se mai îndoieşte de nimic, înţepenită în certitudinile materialiste. Victimele lui Wolland nu fac altceva decât să întâlnească "diavolul" îndoielii dar, dintre ele, doar bunul Bezdomnâi parvine la înălţimea sensului exact al dezordinii instaurate. Acela de a pune dogma la îndoială pentru a întrezări gândirea liberă. Cătălina Buzoianu urmăreşte cu perseverenţă constituirea planului realist critic al textului, tocmai prin breşele pe care le creează în planul fantastic, chiar dacă este obligată să preia tot acel inventar de "poveşti cu diavoli" unele mai puţin semnificative (Wolland îl pedepseşte pe directorul Teatrului de varietăţi pentru că foloseşte maşina instituţiei în scopuri personale, pe un chelner pentru bacşişuri şi alte mărunte moravuri ale vieţii literare moscovite) scrise în registru pentru divertisment. Decorul, având de rezolvat problema numeroaselor spaţii de joc, (ospiciul, parcul din apropierea Lacurilor Patriarhale, Teatrul de varietăţi, cămăruţa Maestrului, apartamentul scriitorului Berlioz, Casa scriitorilor din Moscova) precum şi alternarea capricioasă a planurilor realiste cu cele realist-fantastice sau fantastice pur şi simplu, are însuşiri practice şi stilistice. Andrei Both îmbracă spaţiul pe orizontală şi pe verticală, oferind soluţii spectaculoase (dispariţia Maestrului prin perete este doar un exemplu), şi populează scena cu obiecte stranii realizând imagini purtătoare de stil. Actorii sunt în cea mai bună formă începând cu Ştefan Iordache care emană o blândeţe angelică, parcă o mască a predestinării venind din superioritatea imperceptibilă a sacrificiului asumat (Jeshua). El joacă rolul romancierului (Maestrul) care scrie despre viaţa lui Jeshua tocmai pentru că vrea să se identifice cu propriul personaj dar şi pe Jeshua însuşi, alternând simplitatea cu febrilitatea chinuită şi elanunurile creatorului. Împreună cu Valeria Seciu, serafică, plutitoare, transfigurată de iubire (Margareta), alcătuiesc un cuplu simbolic ce traversează spectacolul cu gravitate elegiacă vorbind de speranţa mântuirii prin dragoste. Octavian Cotescu, fără urmă de efort în ostenitul Pilat din

Pont, transformă supliciul lui Jeshua (de care se simte legat precum călăul de victimă) într-o problemă personală, într-o nevroză obsesivă care îl torturează de dincolo de moarte. Cu artificii de mare efect, cu un ritm sacadat, mereu cu amabilitate demonică, abia disimulând energia conţinută, Dan Condurache este eclatant în Profesorul Wolland. Îl acompaniază Mitică Popescu (asistentul Koroviev) cu ipocrizie maliţioasă şi mereu făţarnică politeţe. Importantă, pentru înţelegerea exactă a lucrurilor este creaţia lui Gheorghe Vissu (poetul Ivan Bezdomnâi), tânăr comsomolist energic şi combativ, omul sănătos la minte şi la trup pe care faptele aflate dincolo de puterea lui de cuprindere îi clatină echilibrul. Revoluţionar pripit, suficient şi arogant, Bezdomnâi/Vissu poartă cu sine o întreagă reformă a conştiinţei. Echipa lui Wolland este completată de Ioana Pavelescu, când seducătoare, când stranie în Hella, demonul feminin, Mihai Dinvale, taciturn şi ameninţător în Abadonna, Dinu Manolache, un hirsut simpatic şi grotesc în drăcuşorul Azazello şi Sorin Medeleni în motanul Behemoth. În roluri de mai mică întindere, dar de alergătură pe toată suprafaţa spectacolului, joacă Nicolae Dinică (Berlioz), Papil Panduru, Andrei Codarcea, Dinu Ianculescu, Florin Vasiliu, Nicolae Ifrim, Nicolae Iliescu, Petre Moraru, Jana Gorea, Elena Pop, Monica Ghiuţă, Magda Popovici, Stamate Popescu, Vasile Pupeza, Liana Ceterchi şi Monica Mihăescu. Oricât am detesta asemenea pomelnice, trebuie amintită toată echipa pentru adeziunea la un spectacol greu de uitat.

Spectacolul de idei. Celebrul roman al lui Dumas-fiul, **Dama cu camelii** dramatizat de el însuşi într-un scenariu din care Francesco Maria Piave a extras libretul operei **Traviata** de Verdi, a devenit, în traducerea, dramatizarea şi adaptarea Cătălinei Buzoianu, **Doamna cu camelii,** după o mică reformă menită să estompeze conotaţia peiorativă a "damei". Romanul este scos de sub zodia melodramei care i-a consolidat ilustra carieră, în favoarea unei dezbateri teoretice privind, în general, raportul dintre artă şi realitate. Fluxul epic este întrerupt de apariţia unor personalităţi ale epocii (George Sand, Flaubert, Alfred de Musset, Franz Liszt, Balzac şi, nu în ultimul rând, autorul însuşi) care urmăresc spectacolul nenorocirilor Alphonsinei Plèssis, fac comentarii mondene, estetice, social-istorice şi morale. Astfel, spectacolul se aşează pe trei paliere diferite: melodrama propriu zisă, comentariile asupra melodramei şi licitaţia bunurilor rămase după moartea Alphonsinei. **Dama cu camelii,** text care a făcut să curgă valuri de lacrimi (inclusiv în versiunea sa pentru teatrul liric), revoluţionar la vremea lui, pentru că acuza societatea pentru condiţia precară a femeii, este situat acum într-un joc de oglinzi ce favorizează examinarea sa din perspectivă contemporană. Este păstrat şi chiar accentuat avertismentul împotriva climatului social care a făcut posibilă tragedia Alphonsinei. Tragedie care nu este, cum ar părea, moartea timpurie (o adevărată uşurare în scena magistrală creată de Valeria Seciu) ci întreaga ei scurtă viaţă ultragiată. Cel mai sesisabil avantaj al "jocului de oglinzi" în care este pus destinul

trăit şi comentat al eroinei este chiar contestarea caracterului său melodramatic. Demonstraţia devine cât se poate de clară: problemele textului nu sunt viaţa sau moartea Alphonsinei Plèssis ci realitatea socială strivitoare care nu-i lasă nici o şansă, nici chair aceea obişnuită a purificării prin dragoste. Ea nu este decît o marfă care trece dintr-o mînă în alta până îşi epuizează orice valoare, inclusiv pe aceea de a exista. Aici este şi sensul cinic al **licitaţiilor:** în timpul vieţii s-a licitat femeia, după moarte, ce a mai rămas de la ea. Evitând capcana unei actualizări stridente, Cătălina Buzoianu, Nicolae Ularu (decoruri) şi Daniela Codarcea (costume), încadrează spectacolul într-o rafinată formulă retro de operă lirică (sugestie acentuată de ilustraţia muzicală), cu spectatori în loji aurite ce asistă la drama doamnei cu camelii, nu doar pasivi ci intervenind în desfăşurarea acţiunii, protestând chiar, ca la o nouă "bataille d' Hérnani". Actorii au, în multe cazuri, roluri duble, subliniind şi în felul acesta jocul dintre realitate şi artă. Gheorghe Vissu este şi Armand (un Armand plin de candoare, cu o prospeţime adolescentină în privirea asupra lumii) dar şi autorul lui Armand, scriitorul Dumas însuşi. Sigur, protagonista rămâne Valeria Seciu, paradoxală ca de obicei: cu cât pare mai fragilă cu atât este mai autoritară. Ideea de a face teorii estetice într-un spectacol de teatru, fără a omite succesul de public, iată un pariu câştigat.

Autorul în căutarea personajelor. Romanul-şantier literar **Patul lui Procust** de Camil Petrescu îi inspiră Cătălinei Buzoianu un scenariu pirandellian în care care nu **personajele sunt în căutarea unui autor** ci autorul în căutarea personajelor. Trăieşte frenetic printre ele, le urmăreşte, le cercetează, le mustră sau le compătimeşte. Este însăşi metoda literară a lui Camil Petrescu pe care Cătălina Buzoianu o transferă de pe hârtie pe scenă. Dramatizarea este analitică: se reconstituie semnificaţia destinelor închise în moarte ale nefericitului poet şi gazetar Ladima şi diplomatului Fred Vasilescu. Investigaţia este dublă: Fred Vasilescu cercetează biografia incoruptibilului Ladima, frate geamăn cu Gelu Ruscanu din **Jocul ielelor** şi cu Robespierre din **Danton** iar Domnul C, (care ar putea fi chiar domnul Camil – rol interpretat cu pasiune de Florin Piersic jr.) examinează ambele cazuri. Mijloacele de punere în scenă a scrisorilor (ştim că romanul este, în mare parte, epistolar) sunt ingenioase. Personajele "ies" din scrisori, se întrupează, se "oralizează". Vocile se întretaie ori, adesea, se suprapun într-un vacarm indistinct, totdeauna expresiv, al destinelor unite prin hazard. Rămâne o taină intangibilă moartea violenă a lui Fred într-un accident de avion, venind ca o sancţiune împotriva îndrăznelii acestuia de a se fi apropiat prea tare de enigma vieţii şi morţii lui Ladima. Ce adevăr înfricoşător a atins cu stîngăcie Fred Vasilescu în acel itinerar iniţiatic al iubirii şi al morţii încât să merite o asemenea pedeapsă? Aici ne aflăm în zona de maxim interes a spectacolului al cărui prim obiectiv este să examineze misterul morbid pe care îl reprezintă cele două tipuri de feminitate camilpetrescienă: actriţa (Emilia)-**ospăţul carnal** şi inefabila Doamna T. Încâlcitele fire ale vieţii îi poartă, şi

pe Fred Vasilescu şi pe Ladima, prin experienţe identice, cu deosebirea că traseul lui Ladima este ascendent, de la Emilia la Doamna T. pe când al lui Fred Vasilescu (de la Doamna T. la Emilia) este, în ordine spirituală, descendent. Oricum, şi unul şi celălalt, sunt însemnaţi cu o pecete a morţii ce are chipul femeii. Scenele de dragoste adaugă un nimb erotic unui spectacol despre dragoste şi moarte, cu câteva evadări în cronica social-politică a Bucureştiului, uimitoare prin asemănarea lor cu actualitatea. Maia Morgenstern în rolul Doamnei T. magnetizează atenţia, prezenţa sa este aburoasă, privirea adâncă şi halucinată, gesturile stilizate, vocea imaterială, în contrast cu materialitatea leneşă, mereu disponibilă şi provocatoare a Danielei Nane (Emilia). O ţinută severă şi o nobilă austeritate aduce în scenă Marius Capotă (Fred Vasilescu) iar Zoltan Octavian Butuc, damnat şi himeric, îl interpretează pe Ladima. Elasticitatea cunoscută a lui George Ivaşcu aduce o notă de caricatură în plus în Ştefan Gheorghidiu, personaj împrumutat de Cătălina Buzoianu din **Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război.** Maria Junghietu (Valeria), Ana Cartianu (Lena Corematy), Marcela Motoc (Mouty) compun o lume feminină picantă şi jovială în care eroii lui Camil Petrescu rătăcesc ca într-un labirint saturat de senzualitate. Acea senzualitate "de august" de care vorbeşte regizoarea în prologul şi epilogul spectacolului. Sunt rafinate costumele Doinei Levintza dar decorul (Marius Alex Dumitrescu) este simpluţ. Un aer demonstrativ rămâne preţul plătit pentru un proiect, nu exclusiv artistic, ci, în aceeaşi măsură, cultural. Din fericire, de cele mai multe ori, la Cătălina Buzoianu, cultura imită arta.

Un înşelător album de epocă. Seria de "romane teatrale" (este subtitlul romanului **Maestrul şi Margareta** de Mihail Bulgakov) sau mai puţin teatrale dramatizate şi înscenate de Cătălina Buzoianu nu este rezultatul unui capriciu, cu atât mai puţin rodul întâmplării. Examinat în sistem, repertoriul epic al regizoarei ne vorbeşte despre tendinţa ultimei jumătăţi a secolului trecut de a explora teatralitatea romanului, de a descoperi lumile teatrale ascunse în proză, într-un peisaj repertorial rutinier ce se consumă într-un soi de shakespearo-centrism (cu diferite ascendenţe şi descendenţe), creator de versiuni repetitive, şi polemice, de replici şi contra-replici. Se mai pot adăuga, la mare distanţă Cehov şi Goldoni, uneori Molière, dar peisajul tot arhicunoscut rămâne. Cătălina Buzoianu n-a montat o "replică" la **Furtuna** lui Liviu Ciulei sau a lui Peter Brook, nici la **Livada de vişini** a lui Giorgio Strehler, a lui Gheorghe Harag sau a lui Andrei Şerban. A montat, în schimb, romanele **Maestrul şi Margareta** de Bulgakov, **Dama cu camelii** de Dumas-fiul, **Patul lui Procust** de Camil Petrescu şi, acum **Chira Chiralina** de Panait Istrati. Spectacolul cu **Chira Chiralina** nu este numai frumos ci şi înşelător, deci cu atât mai seducător. Pare că răsfoieşti un album de epocă, dar citeşti o carte de iniţiere. Sensul picaresc pe care l-a păstrat regizoarea – acel drum pe apă al lui Adrian Zografi de la Brăila la Slobozia – este şi un traseu al introducerii în tainele erosului dar şi o privire reformatoare asupra unor înţepenite arhetipuri: vagabondul şi prostituata. Neranţula,

Chira, mama Chirei, Tincuţa sunt tot atâtea faţete ale erotismului ca apoteoză, decepţie şi eşec. Din Brăila lui Panait Istrati porneşte o nouă morală, dacă nu chiar o amorală în sensul lui André Gide din **Imoralistul:** mama Chirei practică o neobişnuită francheţe erotică pe care o va plăti cu viaţa. Revolta ei împotriva ipocriziei care ascunde sexul se înscrie într-un sistem al sfidării. Chira şi Dragomir, copiii ei, vor deveni, ea, prostituată şi el hoţ. Sunt îndepărtate straturi după straturi de convenţii în problema sexualităţii, se vorbeşte liber despre erotismul precoce al Chirei, despre prostituţie şi pederastie. Se recuperează, artistic, ceva din trivialitatea **commediei del' arte** combinată cu arta gheişei. Oricum, morala tradiţională dispare odată cu cartea lui Panait Istrati. Spectacolul este picaresc asemenea romanului, asemenea destinului şi operei lui Istrati, sublim vagabond şi apologet al hoinarului acel "om civilizat al existenţei absolute", gata oricând să sărbătorească un vis înşelător, cum spune romancierul însuşi. De aici, senzaţia de sumă a experienţei umane şi de meditaţie asupra timpului, învăluită cu rafinament în fotografii de epocă. Veritabilă superproducţie la care au lucrat aproximativ 75 persoane, **Chira Chiralina** pune într-o lumină nouă capacitatea de producţie a Teatrului din Brăila. Spaţiul scenografic fabulos creat de Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar pune în valoare costume, obiecte şi atitudini de epocă dar, mai ales, revelează un spaţiu metafizic prin acel "pavilion cu umbre" din centrul scenei, strălucitor şi miraculos ce fixează în efigie scene şi personaje, dispozitiv esenţial în acest joc de-a timpul care este **Chira Chiralina.** Atmosfera sonoră creată de Nicu Alifantis (de remarcat vocile Wanessei Radu şi Mircea Bodolan şi dramatismul arhaic al vocii lui Nicolae Budescu) face şi mai seducător acest nostalgic şi, repetăm, înşelător album de epocă. Bujor Macrin (Stavru), Claudia Bratu (mama Chirei), Alina Nedelea (Chira Chiralina), Doiniţa Purnavel (Tincuţa) şi, surpriză, eleva Crina Novac (Neranţula adultă), Ina Andreica (Zincuţa), Liliana Ghiţă (în multiple ipostaze, dar cu deosebire în Patroana), sunt vârfurile de atac ale interpretării.

Opera crossover şi opera de trei parale. Sonata fantomelor de August Strindberg este una din acele drame "greu de jucat" pe care numai un om de temeritatea Cătălinei Buzoianu poate să le descifreze. După primele zece minute de vizionare începi să te gândeşti la **Comedia fantasmelor** de Dan Bota, la **Sfârşitul** de Gib Mihăescu, la spectrele răzbunătoare ale lui D.R.Popescu pe care nimeni nu le ia în seamă. Strindberg este un justiţiar hotărât să clameze adevărul. Face tot ce poate ca dezvăluirea unor taine din viaţa locatarilor Casei Consulului să fie înspăimântătoare. Adoptă o perspectivă terifiantă cu fantome şi moroi, dar dezvăluirea nu va fi niciodată echivalentă cu adevărul. Orchestraţia literară este disproporţionată faţă de anvergura faptelor ce rămân, la o analiză rece, mici şi mari păcate omeneşti. Este, mai întâi, studentul Arkenholz (un alter ego al scriitorului) care contemplă lumea. Arkenholz/Strindberg este un vizionar. "Născut duminica", el are capacitatea de a vedea lumea de dincolo şi vorbeşte cu spectrele: Lăptăreasa - un puternic simbol al

morţii ca iluminare, reprezentat cu delicateţe de Rodica Negrea, Arkenholz tatăl, Consulul defunct. Privirea lui Cristian Iacob (studentul Arkenholz) asupra lumii nu este prăpăstioasă şi vaticinară ca a lui Strindberg ci una complice şi bufonă. El se apropie de plăsmuirile nevrotice ale suedezului cu o doză de umor rezultată din aptitudini raţionaliste, în timp ce Irina Movilă (Domnişoara, iubita lui, cu performanţe de imobilitate în momentul Statuii), trăieşte cu pasiune mistică halucinaţiile provenind din aşa numitul "naturalism al nervilor" ce s-a atribuit lui Strindberg. Studentul mai "vede" şi paradisul promis de Directorul Hummel, făptură parcă expulzată din Infern şi din nou înghiţită de acesta, jumătate om, jumătate diavol. Un mort viu ce se plimbă pe scenă într-un luxos cărucior-dric, interpretat cu şarm morbid de Mitică Popescu. "Paradisul" lui Hummel este Casa consulului defunct unde îl introduce pe student cu condiţia să vizioneze un spectacol cu **Walkiria** de Wagner. Trimiterile frecvente la **Walkiria**, aparent inutile, dirijează percepţia spre halucinant şi demonic. De fapt, paradisul lui Hummel este infernul pe pământ: o casă în care locatarii sunt taraţi de drame mocnite, amânate, gata să explodeze. Suntem în plin **theatrum mundi**, casa cu pricina fiind lumea în percepţia lui Strindberg. "Casa" Cătălinei Buzoinau este un miracol scenografic de lumini şi reflexe, un panopticum alcătuit din şase încăperi opace luminate alternativ, una din sursele de energie ale spectacolului (scenografia, Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar). Te impresionează "uşurinţa" creatoare şi siguranţa stilistică pe un text a cărui mare dificultate este să-i descoperi formula cea mai potrivită de reprezentare. Cătălina Buzoianu construieşte împreună cu compozitorul Mircea Florian o aşa numită "opera crossover" (adică "ceea ce explodează traversând diagonal", cum ne explică autorul muzicii într-un text veleitar din caietul program), de fapt, o **operă de trei parale** brechtiană, parodiată. Textul lui Strindberg este, uneori, cântat pe o partitură ce parcurge (dar nu explodează) în diagonală stiluri muzicale contemporane, de la muzica progresivă la **tehno, hip-hop** şi **rap.** Sunt admirabili cei doi valeţi de coşmar ai lui Hummel interpretaţi de Gheorghe Visu (Bengtsson) şi Radu Amzulescu (Johanson). Visu deplasându-se mereu în paşi de step, Amzulescu vorbind de-ndăratelea. Un tandem suprarealist, dintr-o altă lume ce ar putea fi chiar lumea aceasta, dar răsturnată. Spectacolul oboseşte exact în punctul în care încep dezvăluirile şi explicaţiile: Hummel cel rău este demascat şi trimis în bolgiile infernului. Coca Bloos, femeia care a refuzat urâtul din lume preferând să trăiască tot restul vieţii într-un dulap este, într-o primă apariţie, un obiect grotesc. Un spectacol Strindberg bogat ilustrat în care nici o particulă de text nu rămâne fără un răspuns vizual.

Încă un rol pentru Valeria Seciu. Margaret Edson, autoarea piesei **Spirit** a obţinut în SUA un succes imens fiind jucată în numeroase teatre şi obţinând Premiul Pullitzer în 1999. La vârsta de 40 de ani este autoarea acestei unice piese şi nu ştie dacă va mai scrie alta. Nu este o profesionistă. Experienţa căpătată cândva într-o

clinică de oncologie îi dictează textul. Viaţa personală nu se desparte de pagina literară astfel că nu e greu să-ţi dai seama că sora şefă din piesă este chiar autoarea. Amatorii nu ştiu să se ascundă în personaje şi nici nu-şi dau seama de ce trebuie să o facă. Construcţia, rudimentară, nu poate depăşi confesiunea: asistăm la monologul unei femei bolnave de cancer uterin (Viviane Bearing) care nu mai are de trăit decât două ore. Prin anii 60, un mare succes literar american, transpus pe peliculă a fost **Love story** de Erich Segall. Acolo, fata mai avea de trăit două săptămâni, fiind bolnavă tot de cancer. Dragostea şi moartea iminentă făceau vânzări enorme. Iţi vine să zici că se vinde bine cancerul în America. Două ore durează monologul profesoarei de literatură din **Spirit** şi tot atât spectacolul. Nu putem nega că această egalitate dintre timpul real şi timpul scenic ne impresionează: parcă totul se petrece sub ochii tăi. Alte personaje, cu prezenţă autonomă, nu există. Cele care apar sunt invocate de amintirile Vivianei. Autoarea exploatează la maximum mica sa experienţă sanitară, astfel că jargonul medical este atât de frecvent folosit încât ai impresia că este luat în răspăr. În plus, deşi personajul este o distinsă literată, specializată în poezia engleză a secolului al XV-lea, lucidă până la autosuprimare, făcând tot ce e omeneşte posibil pentru a evita melodrama, **Spirit** este o perfectă melodramă de tip american. Scrisă pe orizontală, piesa nu are subtexte sau paliere ascunse: un destin povestit. Din acest material ingrat, Cătălina Buzoianu croieşte un rol excepţional pentru Valeria Seciu ce revine în actualitatea teatrală într-o manieră triumfală. Spectacolul îi este dedicat, de aceea prezenţa regizoarei este discretă şi învăluitoare. A avut bunul gust să nu supraliciteze un text cu totul modest pe latura regizorală, punctând doar evoluţia personajului cu delicateţe, lăsând în prim plan pe Valeria Seciu. Fără a fi (nici nu a fost vreodată) o apariţie explozivă, actriţa este, cu siguranţă una expresivă. Are o aură ce o însoţeşte pe toată suprafaţa scenei, ca un spot. Nu joacă întocmai o muribundă ci o femeie transfigurată de boală care nu lasă nimic din servituţile fiziologice să răzbată afară şi să urâţească lumea. Ţinuta este nobilă, privirea senină, mintea limpede rostirea răspicată. Valeria Seciu nu joacă ci chiar este Viviane Bearing, femeia la cincizeci de ani care trăieşte şi moare singură. Demnă şi curajoasă, Viviane şi-a câştigat admiratori pentru că reprezintă o altă femeie americană decât puzderia de cover-girls risipite prin mass media.

Love story cu pigment pedofil. Cu **Lolita** de Vladimir Nabokov, Cătălina Buzoianu înaintează în aventura sa (unică la noi) de a testa teatralitatea marilor romane ale lumii. Bineînţeles, această aventură ascunde un calcul inteligent: prestigiul romanului poate atrage şi prestigiul spectacolului. Aşa se întâmplă şi de data aceasta pentru că **Lolita**, chiar dacă nu este un "mare roman" prin care Nabokov să se ridice cu ceva mai aproape de compatriotul său Dostoievski (ai zice, dimpotrivă, că este o nuvelă care tratează o trebuşoară personală legată de sex), este important ca atitudine reformatoare faţă de prejudecăţile sexuale. Povestind despre iubirea, nu doar curată, ci pustiitoare a unui adult pentru o "nimfetă" de doisprezece

ani, Nabokov este, mai curând, un activist social decât un mare scriitor, asemenea lui Denis Diderot, cu două secole înainte, care scria în nuvela **La Réligieuse** despre dreptul la dragoste al călugăriţelor. Problema este dacă personajul său, acest Humbert Humbert care petrece cinci ani din viaţă într-un Sedan albastru sau în moteluri alături de Lolita sa, reprezintă un caz de pedofilie sau unul de iubire nepământeană. Nu este pedofilie, s-ar spune, pentru că Humbert nu recidivează, dimpotrivă, face o fixaţie clinică pentru insolenta Dolores/Lolita pe care o iubeşte cu patimă şi la doisprezece şi la optsprezece ani şi după moarte. Dar nici să spui că nu este, iarăşi, nu se poate. Humbert însuşi se condamnă pentru această pasiune în afara legii, plus că vorbeşte în numele unei minorităţi, deci nu este singurul degustător. Cătălina Buzoianu se află, şi de data aceasta, în avangardă, dacă nu stilistică, cel puţin pe planul ideilor morale. La urma urmei, Beatrice a lui Dante avea nouă ani iar Laura lui Petrarca, doisprezece, ne spune Ştefan Iordache (Humbert) într-un moment de happening în care lucrează cu spectatorii. Deci, Nabokov are şi el Laura lui pe care o cheamă Lolita căreia Humbert, în confesiunile sale, îi înalţă imnuri cu nimic mai prejos decât Petrarca. Humbert poate fi orice dar, în primul rând, este un poet al iubirii. Dacă Lolita avea optsprezece ani, romanul ar fi căzut într-o banalitate înspăimântătoare. Dar Nabokov a inventat acest pigment al vârstei care înflăcărează imaginaţia şi forţează limitele erotismului. Oricum, o asemenea problemă trebuie pusă cu multă precauţie, ceea ce şi face Cătălina Buzoianu, fie prin rafinamentul imaginii, alteori prin umor, dar, în primul rând, prin inteligenta rostire a acestui, în fond, lung şi patetic monolog în care Ştefan Iordache este pasionat şi ludic, rugător şi ironic, învingător şi învins. Humbert nu doar povesteşte ci înscenează viaţa. Cel puţin în prolog când înmânează scenariul suflerului şi partitura acompaniatorului (Dorina Crişan Rusu). Parcă răsfoim, iarăşi, un album cu fotografii din viaţa lui Humbert, de la prima sa dragoste cu Rita (pe care o transformă, peste ani, în Lolita), până la strigătul final care nu poate fi altul decât numele ei. Scenele reale sunt fixate în instantanee fotografice, proiectate imediat pe fundal: pare că timpul îşi pierde dimensiunile şi prezentul se transformă, grăbit, în cenuşa amintirii. Decorul semnat Davis Grebu este supraîncărcat de mesaje erotice masculine, cu un mobilier de prost gust sprijinit pe busturi sau picioare feminine şi chiar cu un robinet în acelaşi stil. Singura însuşire cu adevărat funcţională a decorului este utilizarea panourilor translucide din fundal care lasă privirea să pătrundă în spatele scenei, să anticipeze acţiunile. Ştefana Zamfirescu joacă rolul "nimfetei" cu o dulceaţă insolentă care îi stă bine. Ii revedem cu plăcere pe Dana Dembinski (într-o compoziţie de un comic grotesc şi acrobatic în rolul Charlottei, mama Lolitei şi soţia lui Humbert) şi pe Mihai Dinvale, un personaj din Oscar Wilde, luxuriant şi ostenit. "Tăietura" versiunii scenice este efectuată de Mihaela Tonitza Iordache, nu după roman, ci după scenariul unuia dintre adaptările cinematografice. Ceea ce poate explica tendinţa spre melodramă, spre telenovelă,

accentuată spre final: Lolita îl părăseşte pe Humbert, el o caută şi o găseşte însărcinată, îl ucide pe soţul ei, primeşte o scrisoare din care află că Lolita a murit la naştere, etc. Love story în toată regula.

Cătălina Buzoianu (1938, Brăila): **Pescăruşul** de A.P. Cehov (1970), **Bolnavul închipuit** de Molière (1970), – T.N. Iaşi. **Peer Gynt** de Henrik Ibsen(1972), **Tinereţe fără bătrâneţe** de Petre Ispirescu (1975) – T. Tineretului, Piatra Neamţ. **Carnaval la Iaşi/Iaşii în carnaval** de Vasile Alecsandri (1972), **Adela** după romanul lui Garabet Ibrăileanu (1972), **Celestina** de Fernando de Rojas (1972), **Istoria hieroglifică** după Dimitrie Cantemir (1973), **Poveste de iarnă** de William Shakespeare (1973)- T. N. Iaşi. **Hedda Gabler** de Henrik Ibsen (1975), **Interviu** de Ecaterina Oproiu (1975), **Maestrul şi Margareta** după Mihail Bulgakov (1980), **O dimineaţă pierdută**, după Gabriela Adameşteanu (1986), **Uriaşii munţilor** de Luigi Pirandello (1988), **Merlin** de Tancred Dorst (1991), **Şase personaje în căutarea unui autor** de Luigi Pirandello (1995), **Copilul îngropat** de Sam Shepard (1996) - T. Bulandra. **Efectul razelor gamma asupra anemonelor** de Paul Zindel (1978), **Romeo şi Julieta** de William Shakespeare (1979), **Să-i îmbrăcăm pe cei goi** de Luigi Pirandello (1979), **Yvonne, principesa Burgundiei** de Witold Gombrowicz (1981), **Doamna cu camelii** după Alexandre Dumas – fiul (1985), **Trovarsi** de Luigi Pirandello (1992), **Pescăruşul** de A.P. Cehov (1994), **Sonata fantomelor** de August Strindberg (2000), **Spirit** de Margaret Edson (2001), **Lolita** după Vladimir Nabokov (2002) - T. Mic. **Teatru descompus** de Matei Vişniec(1993), **Patul lui Procust** după Camil Petrescu (1995, în colaborare cu T. Bulandra) – Theatrum Mundi, Bucureşti. **Dibuk** de Anski (1994) - T. Evreiesc de Stat. **Fuga** de Mihail Bulgakov (1995) - T. de Comedie. **Pelicanul** de August Strindberg (1995) – T. Levant, Bucureşti. **Chira Chiralina** după Panait Istrati (1996) – T. Maria Filotti, Brăila. **Penthesileea** de Heinrich von Kleist (1996) – T. Dramatic, Constanţa. Spectacole de operă: **Oedip** de George Enescu (1981, Lucerna, Elveţia), **Ioana pe rug** de Arthur Honegger (1986, Ateneul Român), **Lumea pe lună** de Haydn/Goldoni (1986, Ateneul Român), **Caragiale şi noi** (1996, Opera Română, Bucureşti). În străinătate: **Nu sunt Turnul Eiffel** de Ecaterina Oproiu (Teatrul Julius Osterwa, Lublin, Polonia). **Satana la Moscova** de Mihail Bulgakov, **Visul unei nopţi de vară** de William Shakespeare (T. Municipal Beersheva, Israel), **Nunta lui Figaro** de Beaumarchais (T. Municipal Haifa, Israel), **Vingt miniatures pour Cioran** (Centrul Muzical Marius Constant, Paris), **Don Quijote** după Cervantes (Institutul Internaţional de Teatru Mediteranean).

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Grigore Gonţa, O scrisoare pierdută de I.L.Caragiale. Teatrul Naţional Bucureşti, 2002.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Grigore Gonţa

Fata din Andros. Ce formidable bordel. O nouă scrisoare pierdută

Fata din Andros. O comedie antică jucată pe nerăsuflate între ruinele Cetăţii Callatis, iată un subiect de meditaţie optimistă asupra ruinelor. Terenţiu se ocupă de aventurile premaritale ale cuplului Pamphilus-Glyceria care trebuie să înfrângă rezistenţa bătrânului Simo, tatăl băiatului şi, cu ajutorul bunului sclav Davos, să instaureze egalitatea sentimentelor cu ierarhiile sociale. O egalitate comică, totuşi, pentru că Glyceria nu va fi demnă de Pamphylus decât după ce dovedeşte că este copilul pierdut al unui bogătaş. Pe această canava simpluţă, Grigore Gonţa dezvoltă un amplu spectacol de comedie plin de ritm şi vervă comică. Este un cult al ritmului care influenţează şi compartimentele imobile cum ar fi scenografia semnată de Dan Erceanu. Nimic altceva decât nişte practicabile şi cabluri întinse pe suprafaţa scenei permanent folosite de actori, într-un du-te vino acrobatic istovitor. Este un iureş neîntrerupt în care Mihai Mălaimare (Simo), Radu Gheorghe (Sosia), Alexandru Georgescu, urmaţi de întreaga echipă îşi oferă puţine momente de relaxare. Spectacolul are o stare dinamică molipsitoare chiar dacă ideea libertăţii de improvizaţie pe care o susţine aici Grigore Gonţa se transformă, uneori, în scene de prost gust al căror campion rămâne Constantin Diplan care, altminteri, compune un bun portret grotesc al bătrânului Chremes. Nici chiar Radu Gheorghe şi Mihai Mălaimare (conducătorul de joc) nu au ştiut totdeauna să pună măsură în exces. De fapt, Grigore Gonţa a montat o comedie antică în stilul commediei del'arte într-un spectacol a cărei deviză este chiar excesul.

Ce formidable bordel (cu titlul, în româneşte, **Ce nemaipomenită harababură**), este piesa ce colectează toate ticurile dramaturgiei lui Eugène Ionesco. Nu ştii exact dacă Ionesco examinează lumea dispreţuindu-se pe sine sau, dimpotrivă, se dispreţuieşte pe sine examinând lumea. Nu numai lumea socială ci şi trecerea timpului, evoluţia ca involuţie şi revoluţie. O dorinţă de claritate, resimţită ca neîmplinire, are efecte catastrofale şi lichefiază piesa până aproape de absenţa

BCU BABEŞ-BOLYAI UNIVERSITY LIBRARY

identităţii. Eroul/El, se îmbogăţeşte peste noapte, toţi foştii colegi îl ponegresc. E un Timon ionescian, mai puţin credul, la fel de blajin, cu scăpărări de comprehensiune în ochii rotunzi ai lui Marin Moraru, protagonistul spectacolului de la Teatrul Creangă. De neuitat este mirarea lui Marin Moraru, rareori scos din fire, de fapt, o singură dată, în toiul Revoluţiei (nu o revoluţie anume ci una eternă, feroce, când ferocitatea devine singura definiţie a fiinţei umane) şi, poate, a doua oară, când îl părăseşte Chelneriţa. Şi totuşi, **Ce formidable bordel** nu rezistă doar prin repetarea vechilor trucuri cu care s-a impus dramaturgia insurgentă, îmbolnăvită de plictiseală a lui Ionesco, ci prin nevoia de a vorbi a omului politic latent. O nevoie de cea mai bună calitate de a se înscrie la cuvânt în legătură cu Omul, Societatea, Politica, ce împinge, însă, spre demagogie. O piesă atât de violentă în titlu, dar atât de paşnică în realitate, ca şi cum titlul ar fi fost scris pentru un conţinut uitat. Grigore Gonţa repetă şi el înscrierea la cuvânt a omului politic care se trezeşte în Ionesco, pentru că nu are alte argumente în opţiunea pentru acest text decât biata amintire a revoluţiei române din decembrie 1989. În partea a doua, El, acest filozof stoic, acest observator tăcut şi inocent al firii umane care nu face altceva decât să-şi bea coniacele într-un bistro, este aruncat în plină revoluţie, agresat de tineri zurbagii cu motociclete, "bonjurişti şi revoltanţi", cum ar spune Alecsandri, ce pedepsesc inocenţii în numele dreptăţii sociale şi al duşmăniei de clasă. O amărăciune de extremă dreaptă faţă de orice încercare de transformare a societăţii prin revoluţie, a insurgentului care a fost, în tot ce a scris, Eugène Ionesco.

O nouă scrisoare pierdută. Pentru Grigore Gonţa, comedia lui Caragiale este, înainte de orice, un **love story** în ritm de tango argentinian. Pentru prima dată, chinurile Zoei în afacerea cu biletul de amor către Tipătescu sunt luate în serios, atât cât permite textul. Iar textul nu permite mai mult decât o suferinţă de parodie pe care o ilustrează cu o prezenţă languroasă şi poze coregrafice Tania Popa (Zoe Trahanache). Tipătescu, acest personaj misterios, singurul pe care "cinicul Caragiale" nu îl ia în râs este un tânăr barbat fercheş (Mihai Călin), stilat, asemenea unui câştigator la un concurs international de dansuri de societate, care îşi respectă sentimentele pentru Zoe şi chiar le onorează cu toate compromisurile pe care le implică protejarea iubitei tainice. La urma urmei, nici Zoe nu este atinsă, decât în treacăt de bagheta caricaturistului ("e dama bună", spune, abia în final, Cetăţeanul turmentat), încât Grigore Gonţa ne obligă să reexaminăm, pornind de la litera textului, calitatea acestui cuplu ilicit pe care adulterul îl condamnă dar trăinicia sentimentelor îl salvează. "Joiţica" şi "Fănică" sunt, nu doar personajele principale, ci şi cele emblematice ale piesei. Ele deschid şi închid spectacolul cu un prolog şi un epilog coregrafic pe muzica unui celebru tango. Zoe nu mai este nici subversivă, ca Mariana Mihuţ în spectacolul lui Liviu Ciulei, nici bărbătoasa ca Magda Catone în viziunea "vampirică" a lui Tocilescu, ci suavă, îndrăgostită, mereu cu capul în nori. Şi, mai ales, nu o interesează politica decât în măsura în care atentează la

pasiunea ei pentru "Fanică". Grigore Gonţa retrage, astfel, o seamă de clişee ce greveaza asupra textului. De altfel, atitudinea novatoare este declarată (dacă nu cumva, uşor ostentativă) prin spaţiul scenic creat de Florica Mălureanu. Este un cadru super-stilizat, un spaţiu preponderent alb, cu un soi de **recamier** supradimensionat, o canapea *fantezi* în mijlocul scenei, cu fundaluri din folii de mătase albă care funcţionează excepţional în partea a doua, pe momentele furtunoase ale întâlnirii electorale. Pentru atmosferă, furtuna politică este marcata de o ploaie torenţială care îi obligă pe alegatori să se înarmeze cu umbrele, bune şi pentru ploaie, şi pentru încăierarea ce va urma. Actorii sunt îmbrăcaţi impecabil, fracul şi eşarfa tricoloră pe diagonală fiind obligatorii la ceremonia electorală finală, "petrecerea din parcul Primariei". În această privinţă, Grigore Gonţa este mai aproape de Silviu Purcarete cu versiunea sa de la Teatrul Mic, din 1989. Acolo, Tipătescu îşi petrecea timpul exersând la flaut pe muzică preclasică într-un parc englezesc, de asemenea, superstilizat. Aici, flautul este înlocuit cu ataşamentul prefectului pentru un fermecător câine dalmaţian, viu, care îşi interpretează foarte bine rolul dar, mai ales, se asortează cu albul zebrat cu negru al canapelei menţionate. Deschiderea scenei este completată cu un chenar oval care ne aminteşte, de la început până la sfârşit, de fotografiile de pe pereţi ale bunicilor. În interiorul acestui spectacol-album urmărim povestea de amor dintre Zoe şi Fanică, o dragoste cu ghinion, condamnată la comedie. Ne amintim, astfel, de **Noaptea furtunoasă** a lui Mihai Măniuţiu unde unui alt cuplu pasional (Veta si Chiriac) i se refuza înobilarea prin dramă: un şuvoi de apă dintr-o căldare uitată pe schelă nimiceşte monologul patetic al Vetei. Faptul că sunt bine îmbrăcaţi şi se mişcă în exterioare imaculate, nu-i face pe eroii acestei **Scrisori pierdute** mai puţin ridicoli. Pentru că, să nu uităm, ne aflăm, împreună cu Caragiale, la porţile Orientului unde totul se ia **à la lègére** iar bieţii oameni nu au acces la dramă. De aceea, spectacolul de la Naţional, cu toate aceste precauţii stilistice, ne introduce în aceeaşi lume coruptă în care prefectul judeţului scoate bani din piatră seacă, inclusiv din drapelele electorale, mâna în mână cu poliţistul Pristanda. Actorii aleşi în distribuţie au vârsta personajelor, a declarat regizorul. Nu este nici un merit, nici un defect, în principiu; de regulă, nu vârsta actorului îl recomandă pentru un anumit rol. În fine, severitatea cu care sunt judecaţi actorii din noua distribuţie se explică prin analogia cu marile roluri anterioare din versiunile ilustre, de la Sică Alexadrescu la Liviu Ciulei. De fapt, este intolerabil să îl compari pe Claudiu Bleonţ cu Octavian Cotescu sau pe Dan Puric cu Forry Etterle, dar nu te poţi abţine. Cert este că aventura lui Grigore Gonţa este dublă. Nu numai că a înfruntat tradiţia montărilor supra-caricaturale dar şi a unei distribuţii nespecifice. Pentru că, în afara lui Vlad Ivanov care a compus, relativ recent, un Caragiale plauzibil în **Mofturi la Union**, ceilalţi actori sunt lipsiţi de "titluri" în repertoriul caragialian. Riscul aduce, deopotrivă, câştiguri şi pierderi. Claudiu Bleonţ, pe care cu greu l-ai fi văzut în comediile domnului Caragiale, cum

spunea Titu Maiorescu, compune un Caţavencu misterios, cu poze de revoluţionar romantic, de "carbonar" paşoptist, apoplectic, mereu paraponisit, citând în exces dicţiunea lui Gheorghe Dinică, dar, neaşteptat de bine adaptat lumii lui Caragiale. În timp ce, altă surpriză, Dan Puric (excepţional în Brânzovenescu din spectacolul lui Alexandru Tocilescu, alături de Mircea Albulescu), nu are aderenţa la Agamiţă Dandanache, deşi te asteptai la un triumf. Foarte bine croit pe ideea coregrafică (este, parcă, Lebada albă din baletul lui Ceaikovski, mai mult pluteşte decât păşeşte), rolul Zoei nu este, totuşi, împlinit de Tania Popa. Fie că vocea, machiajul (o vedeai mai trasă la faţă, mai apatică, mai străvezie), fie că tracul întâlnirii cu rolul o indeparteaza pe nesimţite de indicaţia regizorală. Se descurcă bine Eugen Cristea în tandem cu George Ivaşcu (Farfuridi – Brânzovenescu) şi Marius Rizea care a învăţat partitura pe dinafară (Cetăţeanul turmentat) şi o executa cerebral; va trebui să îndepărteze "cusăturile". Şerban Ionescu în uniformă de paradă, este un Pristanda desprins din Garda de onoare.

Grigore Gonţa (1940, Bucureşti): **Fata din Andros** de Terentius (T.N. Bucureşti, 1978), **Aşteptând pe Godot** de Samuel Beckett, **Harap Alb**, după Ion Creangă, **Vârcolaci, vampiri, strigoi** după **Moartea lui Tarelkin** de Suhovo Kobâlin, **Goana după fluturi** de Bogdan Amaru, **Jacques sau supunerea** de Eugène Ionesco, **Ce nemaipomenită harababură** de Eugène Ionesco - T. Ion Creangă, Bucureşti. **Poveste din Hollywood** de Neil Simon, **Contrabasul** de Patrick Suskind - T.N. Bucureşti. **Regele Ioan** de William Shakespeare, **Arsenic şi dantelă veche** de Joseph Kesserling, **Take, Ianke şi Cadâr** de Victor Ion Popa, **Farsa cocoşaţilor** după Anton Pann (1994) - T. Tineretului, Piatra Neamţ. **Tragica istorie a doctorului Faust** de Cristopher Marlowe (T. Bulandra, 1995). **Acul cumetrei Gurton** de W. Stevenson, **Peleş Impărat** de Iorgu Caragiale, **Avea două pistoale cu doi ochi mari şi negri** de Dario Fo, **Lisistrata** de Aristofan (1997) - T. de Comedie. **Maidanul cu dragoste** după G.M. Zamfirescu, **Uriel Acosta** de Karl Gutzkow, **Doi morţi vii** de Vasile Alecsandri, **Mofturile Belissei** de Lope de Vega, **Numele trandafirului** de Umberto Eco, **D-ale carnavalului** de I.L. Caragiale (2001), **Crimă pentru pământ** după Dinu Săraru, **O scrisoare pierdută** de I. L. Caragiale (2002) – T. N. Bucureşti. **Maidanul cu dragoste** după G.M. Zamfirescu (1995) – T. Maria Filotti, Brăila.

Nicolae Scarlat, Piticul din grădina de vară de Dumitru Radu. Teatrul Tineretului, Piatra Neamț, 1984.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Nicolae Scarlat

Piticul din grădina de vară şi pruncul mântuitor. Două generaţii pentru Mazilu. O piesă cu ghinion: Strigoii de Ibsen.

Piticul din grădina de vară şi pruncul mântuitor. Inspirată, după mărturiile autorului, din întâmplări adevărate petrecute în România anilor 1944, **Piticul din grădina de vară** se dovedeşte, în succesivele interpretări scenice, dependentă şi, în acelaşi timp autonomă de contextul documentar. Maria Boitoş trăieşte într-o lume crepusculară a detenţiei militare, spre sfârştul războiului nazist. Violenţa şi brutalitatea sunt întreţinute de un psihopat (Miron David), de un director al închisorii (Dominic Berceanu, un handicapat fizic), autoritatea, de un general fără armată (Iros), credinţa, de un preot nefolositor (Izidor) iar comanda, de un reprezentant al Siguranţei Statului, complexatul inspector Opriţescu Mititelu. Personajele sunt violent individualizate prin aberaţii psiho-fiziologice iar agresivitatea fiecăruia pare un simptom al agoniei. În interiorul acestei lumi, Maria Boitoş străluceşte prin curaj şi resemnare, susţinută doar de nebunul Pasăre, personaj de o mare densitate poetică şi umană, aparţinând acelei lumi shakespeariene în care "regii sunt nebuni şi nebunii sunt regi". Eroina este situată pe pragul biologic dintre naştere şi execuţia capitală. Nicolae Scarlat a creat un spectacol-cronometru, marcând trecerea timpului printr-un refren sonor. Timpul care se scurge necruţător epuizând cele nouă luni ce o despart pe Maria de naştere şi de moarte este agentul teatral cel mai important transformând spectacolul în cronica unei execuţii amânate. Noul născut al Mariei, zămislit în condiţii de promiscuitate penitenciară va fi un copil al tuturor, un copil al războiului. El este emblema umanităţii ce renaşte din propriul său coşmar. Pe un teren însângerat (scenografia, Maria Rodica Roiban), luminat în tonuri sumbre, spectacolul lui Nicolae Scarlat înaintează pas cu pas în desfăşurări panoramice, ori se precipită în basoreliefuri de o mare frumuseţe. Într-o versiune mai veche a lui Dan Micu de la Teatrul Naţional din Târgu Mureş, odată cu moartea Mariei scena era incendiată de lumini orbitoare ce ţâşnea prin ferestrele castelului-penitenciar.

BCU "BABEŞ-BOLYAI" UNIVERSITY LIBRARY

Nicolae Scarlat inventează altceva: o "iesle" suspendată, un leagăn în care se află pruncul adus pe lume de Maria. Acelaşi care o va ridica la ceruri pe eroină. Nu ne pot scăpa trimiterile la miturile creştine ale naşterii pruncului mântuitor. Paradoxale pentru că Maria este încarcerată pentru agitaţie comunistă dar motivele concrete ale captivităţii sunt nesemnificative în raport cu forţa tragică a dramei. Evitând patetismul, Scarlat a refuzat Anei Ciontea/Maria Boitoş orice poză tragică. Actriţa are farmec, nu şi energie. Stârneşte compasiunea, dar nu merge mai departe pentru a solicita starea tragică. Primirea morţii cu zâmbetul pe buze, cu o linişte interioară împinsă până la inconştienţă, este cam puţin pentru complexitatea partiturii. Poate că Nicolae Scarlat însuşi, ferindu-se de ridicolul pozei, renunţă la una dintre pârghiile textului. Alături de Ana Ciontea, remarcabilă prin inocenţă şi candoare, prezenţe bine individualizate au Coca Bloos în Sevastiţa, Romeo Tudor (un Dominic Berceanu maladiv, onctuos, duplicitar), Liviu Timuş (alternând crizele de personalitate cu inhibiţiile afective în rolul inspectorului Opriţescu Mititelu) şi Traian Pârlog (Iros)

Două generaţii pentru Mazilu. Unul din acele mici texte preţioase pe care le-a lăsat Teodor Mazilu în scurta sa trecere prin lume este şi **Frumos e în septembrie la Veneţia.** Un text atât de scurt şi cuprinzător încât Nicolae Scarlat simte nevoia să îl multiplice prin redistribuirea replicilor pe două generaţii de actori: Camelia Zorlescu şi Ion Dichiseanu din generaţia lui Mazilu, Monalisa Basarab şi Marian Ciprian din generaţia nouă. Demonstraţia a reuşit: problemele omului rămân aceleaşi (vom vedea care), fie că sunt exprimate în stilul languros al celor dintâi ori în cel smucit al celorlalţi. Nu este vorba, neapărat, de o piesă de teatru ci de o conversaţie banală ce se transformă sub ochii noştri în dialog filozofic. O suită de nonsensuri debitate de doi oameni care au visat toată viaţa să vadă Veneţia. Acum se află la Veneţia dar nu pot renunţa la idealul de a vedea, cândva, Veneţia. Situaţia este, într-adevăr, absurdă dar Mazilu nu este un epigon al teatrului absurd ci, mai degrabă un comentator al acestuia. Formula lui "explică" absurdul, îl temperează şi dă sens nonsensului. Ceea ce pare non sens în **Cântăreaţa cheală** de Ionesco, primeşte sens în **Aceşti nebuni făţarnici.** În fond, perechile Smith şi Martin ale lui Ionèsco trăiesc aceeaşi aventură a necomunicării ca şi cuplurile ilicite ale lui Mazilu care fug, de plictiseală, din paradis. Dacă Ionesco restrânge aventura până la inexplicit, Mazilu o fisurează cu un înţeles, ba chiar un înţeles religios exprimat în registru bufon. Acest "sens al nonsensului" este bine prins în **Frumos e în septembrie la Veneţia,** un text lucrat de la un capăt la altul pe viciul de logică numit **tautologie** (noţiunea explicată prin ea însăşi: masa e masă). "Sunt la Veneţia şi doar eu ştiu cât de mult aş vrea să fiu la Veneţia", se lamentează Doamna, nu o dată, rostind o propoziţie, în aparenţă, aiuritoare. De fapt, sceneta ne vorbeşte despre oameni cu idealurile epuizate dar şi despre o poezie a visării pe care nu o poate suplini realitatea. Piesa comprimă pe un spaţiu extrem de restrâns teme filozofice

colaterale: timpul psihologic, amintirea ca tezaur, incoerenţa naturii umane. Lectura poate fi multiplă: în registru burlesc, cinic sau dramatic. Nicolae Scarlat preferă, în prima parte, solemnitatea bufonă pe care o ştim din spectacolele cu Octavian Cotescu. De altfel, Ion Dichiseanu citează abundent din Cotescu, ceea ce nu este, neapărat, o eroare. Important este efectul de oglindă pe care îl obţine Scarlat cu cei doi tineri ce joacă în stilul cinic aceeaşi farsă a vieţii, sub ochii celor vârstnici.

O piesă cu ghinion: Strigoii. Ibsen este trimis la Sala Atelier a Teatrului Naţional din Bucureşti pentru reparaţii capitale, sub supravegherea lui Nicolae Scarlat. Acesta este de părere că "motorul Ibsen" se află în perfectă stare, motiv pentru care îl lasă să funcţioneze **au ralenti**, fără să apese o singură dată pe acceleraţie. Poate că pe scena mare **Strigoii** şi-ar fi expus farmecul nostalgic cu mai multă vigoare dar, pe o scenă experimentală, te aşteptai la ceva care să şocheze. Există, într-adevăr, un şoc, dar este unul scenografic care se consumă rapid, după primele priviri. Liliana Cenean a compus un decor vegetal (o seră cu plante de plastic), dar surpriza, mult aşteptată, nu vine decât foarte târziu şi absolut din întâmplare când Ilinca Tomoroveanu răstoarnă unul dintre hârdaiele imense pe care le credeai de neclintit. Astăzi, Ibsen, cu piesele sale "povestite", vorbeşte mult şi spune puţin, dar el trebuie "silit" să vorbească pentru că dilemele familiei de la sfârşitul secolului al XIX-lea, deşi s-au agravat, rămân aceleaşi, doar trebuie aduse la zi. "Chintesenţa ibsenismului", cum spunea George Bernard Shaw stă în diferenţa dintre **moralitatea imorală** a pastorului Manders, aceeaşi pe care o insuflă şi Helenei Alving şi **imoralitatea imorală** a defunctului soţ, şambelanul Alving, care i-a făcut un copil servitoarei. Nu doamna Alving, cu refulările sale afective, nici fiul ei, prea zolist marcat de ereditate, sunt punctele maxime de interes ale lui Ibsen, cum rezultă, poate, din spectacolul lui Nicolae Scarlat, ci propria imagine a autorului, răsfrântă în pastorul Manders, rol atât de bine proporţionat de Traian Stănescu. Manders/Ibsen, constituie eşecul construcţiei morale abstracte şi, totodată, al cultului creştin al familiei. Nu **strigoii** ce bântuie conştiinţa doamnei Alving invadează textul, ci un fel de silă de sine a pastorului, un înger compromis, dacă nu cumva chiar un Tartuffe de dramă. În amintitul décor spectaculos care nu funcţionează, Nicolae Scarlat nu face altceva decât să te lase să asculţi în linişte textul, încercând să redimenionezi singur drama familiei Alving după moravurile contemporane. Puterea omului de a păcătui este eternă şi, dacă nu putem vorbi despre progres în păcat, putem, în orice caz, să reflectăm la aprofundarea lui sârguincioasă, lucru de care aşteptam să se ocupe spectacolul însuşi. Cu ţinuta Ilincăi Tomoroveanu, cu demnitatea sa tăioasă, spectacolul era şi mai bine plasat pe scena mare a Teatrului Naţional din Bucureşti. Pierduţi printre plantele de plastic dindărătul cărora nu răzbate nici un ecou, actorii rătăcesc unul în căutarea celuilalt, fără să se găsească. Valentin Uritescu/tâmplarul Engstradt, tatăl Reginei (fiica naturală a răposatului şambelan) se joacă pe sine, molfăie cuvintele, dar, una peste

alta, compune personajul cuvenit: între pastorul Manders şi păcătosul Alving, el este adevăratul om moral şi în oglinda lui îşi priveşte pastorul eşecul moralei de amvon. Liviu Lucaci are trac, vrea "să-l ia uşor" pe Oswald şi pierde din greutate. Iar Brânduşa Mircea (Regina), după un debut inhibat (în scena cu nepoftitul Engstradt divulgă totul ca şi cum ar fi ştiut că nu este tatăl ei), revine spre final, când şi textul îi oferă mai mult. E, totuşi, ciudat, convulsiv la vedere, jocul celor doi tineri actori în scena culminantă, când Doamna Alving le nimiceşte dragostea, dezvăluind că sunt fraţi. Prestaţia lor pierde printr-o pantomimă exagerată. Rămâi după spectacol cu sentimentul că Ibsen trebuie reabilitat.

Nicolae Scarlat (1940, Bucureşti): **Dactilografii şi Tigrul** de Murray Schisgal (1966), **Mătrăguna** de Niccolo Macchiavelli (1967), **Georges Dandin** de Moliere (1968), **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale (1972), **Cvadratura cercului** de Valentin Kataev (1973), **Un asasin ciudat** de Nicolae Ştefănescu şi Camil Şerban (1974), **Patru lacrimi** de Viktor Rozov (1976), **Viteazul** de Paul Anghel (1975), **O scrisoare pierdută** de I.L. Caragiale (1976), **Balconul** de D.R. Popescu (1976) – T.N. Târgu Mureş. **Valea râsului** de Constantin Munteanu (1974), **Somnoroasa aventură** de Teodor Mazilu (1978), **Proştii sub clar de lună** de Teodor Mazilu (1981), **Mansarda** de Radu F. Alexandru (1981), **Jucării** de Marin Sorescu (1982), **Piticul din grădina de vară** de Dumitru Radu Popescu (1984), **Pescăruşul** de A.P. Cehov (1984), **Aceşti îngeri trişti** de D.R.Popescu (1985), **Patima roşie** de Mihail Sorbul (1987), **Aceşti nebuni făţarnici** de Teodor Mazilu (1989), **Moartea accidentală a unui rebel** de Dario Fo (1991), **Trei nopţi cu Madox/Ultimul Godot** de Matei Vişniec (1991), **Cezar, măscăriciul piraţilor** de D.R.Popescu (1992), **Vicleniile lui Scapin** de Molière (1992), **Oraşul îngerilor** de Sam Shepard (1993), **Buzunarul cu pâine** de Matei Vişniec (1994), **Leonce şi Lena** de Georg Büchner (1995), **Testarium** de Slawomir Mrožek (19995)- T. Tineretului, Piatra Neamţ. **Tranzit** de Leonid Zorin (1976), **Viforul** de Barbu Delavrancea (1977), **Rugăciune pentru un disc-jockey** de D.R. Popescu (1978), **O şansă pentru fiecare** de Radu F. Alexandru (1979), **Iluzia optică** de Dumitru Solomon (1980), **Hoţul de vulturi** de D.R.Popescu (1980) – T. Dramatic, Galaţi. **Două iubiri** de Armen Zurabov (1982), **În căutarea cheii** de Örkeny Istvàn (1982) – T. Maria Filotti, Brăila. **Lifting** de Pierre Chesnot (T. Ion Vasilescu, Bucureşti, 1983), **Concurs de împrejurări** de Adrian Dohotaru (1986), **Dansul morţii** de August Strindberg (1998), **Frumos e în septembrie la Veneţia** de Teodor Mazilu (2001) – T. Nottara. **Caii la fereastră** de Matei Vişniec (T.Mic, 1993), **Strigoii** de Henrik Ibsen (T.N.Bucureşti, 1998), **Omul cu mârţoaga** (T.N. Craiova, 2003).

BCU IASI/CEL

Mircea Marin, Victimele datoriei de Eugène Ionesco. Centrul Cultural Gheorghe Apostu, Bacău, 1994.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Mircea Marin

Un asasinat internaţional. Refuzul comediei. Cronica României postbelice. Mobilă şi durere. Republica ideală a lui Vlad Ţepeş. Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă. Infernul este o cameră. Golgota răsturnată. Epilog cu Ceasornicăria Taus.

Un asasinat internaţional. Cititor scrupulos, Mircea Marin sesizează că, ceea ce distinge **Despot Vodă** de Vasile Alecsandri între alte producţii româneşti de acest gen, este caracterul reflexiv. Este prima dramă istorică românească firesc constituită dar şi prima tentativă a dramei istorice de a depăşi simpla declaraţie patriotică pentru a deveni o meditaţie pe temei **vanitas vanitatum** cum este, în esenţă, orice lecţie de istorie. Surprinzător, drama este săracă în tirade patriotice, idealul naţional fiind inclus, contextual, cu o pronunţată nuanţă reflexivă. Mircea Marin a operat o deplasare de accent de pe individual (destinul lui Iacob Heraclid Despotul) pe colectiv, de pe istorioara aproape anecdotică a prăbuşirii unui meteoric monarh al Moldovei, pe motivaţia socială a căderii lui. El a regrupat personajele în funcţie de idealul de suveranitate în numele căruia Moldova (şi nu câţiva moldoveni) îl respinge pe Despot. Resimţind şi după această restructurare lipsa unor personaje cu relief patriotic mai relevant, extinde partiturile lui Limbă Dulce şi Jumătate atribuindu-le versuri din baladele populare (poate chiar din colecţia lui Alecsandri) pe care aceştia le psalmodiază devenind, cu mai multă pregnanţă, ceea ce erau şi la origine: simboluri ale identităţii românilor din Moldova, mai presus de ciclurile conjuncturilor politice. Cei doi plăieşi sunt depozitarii memoriei marelui Ştefan care patronează scena printr-un artificiu scenografic. Cu Limbă Dulce şi Jumătate, regizorul reuşeşte (nu totdeauna susţinut de actorii Ion Tudorică şi Gheorghe Jurca) să aducă în scenă, peste aventura puterii unui om, greutatea prezenţei unui neam. Prin consecinţă, nici Ciubăr Vodă nu mai este nebunul, jumătate tragic, jumătate ridicol în care Despot se priveşte, uneori, ca în oglindă, ci unealta unor puteri oculte care monitorizează ţara Moldovei şi nici asasinarea lui Despot nu mai este actul iresponsabil al unui fanatic ci sancţiunea secretă pe care spionul Ciubăr o aplică unui

BCU CLUJ / BABEŞ-BOLYAI UNIVERSITY LIBRARY

complice care a trădat înţelegerea. Gelu Bogdan Ivaşcu (Despot) este pus într-o situaţie paradoxală: actorul cu cea mai mare cantitate de text nu este centrul de greutate al spectacolului. Nu este solistul care îşi expune o simplă prezenţă ci are de susţinut complicitatea cu Ciubăr şi Moţoc. Dorel Vişan (Ciubăr Vodă) presimte duplicitatea şi nebunia personajului. Actorul unifică cele două identităţi într-o creaţie unitară, evitînd obiecţia care i s-a adus lui C.I. Nottara la premiera absolută a dramei că lipseşte legătura dintre Ciubăr-nebun şi Ciubăr-călugăr. Travestit în călugăr, Dorel Vişan rămâne tot spion dar înlocuieşte parodia nebuniei cu parodia fanatismului. Nu e mare diferenţă, dar Dorel Vişan ştie să o facă. Preluând ceva din stilul britanic din spectacolele shakespeariene, Anton Tauf face un Alexandru Lăpuşneanu cinic şi cerebral, cu descărcări scurte, nervoase, alternând cu stări de tandreţe. El va fi şi Ştefan Tomşa, succesorul lui Despot reprezentând, în intenţia lui Mircea Marin continuitatea ideii de suveranitate. Aici, Tauf pune la contribuţie arta recitării cu o frazare şi emisie aparte, pasionată, netă, combativă. Marin D. Aurelian este închis în sine dar lipsit de perfidia consacrată a vornicului Moţoc.

Refuzul comediei. Mircea Marin pune la îndoială caracterul comic al **Scrisorii pierdute.** Ignoră graniţele dintre comic şi tragic, demonstrează labilitatea frontierelor şi propune o schimbare de atitudine faţă de ilustrul text. Este o reformă pe cât de energică (sunt reconvertite relaţiile dintre personaje), pe atât de convingătoare. În original, lupta electorală este comică. Personajele şi semnificaţia lor sunt micşorate prin umor. Mircea Marin reface ideea de luptă electorală, ia în serios toate detaliile intrigii şi implică personajele într-o luptă politică pe viaţă şi pe moarte, prin analogie cu sistemele moderne de rechinism politic. Universul burlesc al lui Caragiale este împins spre tragic şi absurd. Grupul lui Trahanache (care şi-a pierdut toate atributele comice, fiind un Boss mafiot care joacă, nu fără scop şi nu fără delicii, rolul soţului încornorat) este văzut ca o bandă de gangsteri învârtind sume fabuloase rezultate din hold up-uri dubioase. Cetăţeanul Turmentat este un ins periculos pentru care starea de ebrietate este doar un mijloc de deghizare a unui spion politic. Ca şi în **Despot Vodă** unde Ciubăr era un trimis al unor puteri străine cu misiunea de a-l urmări pe domnitorul Moldovei şi de a-l lichida la momentul oportun. Moartea lui Despot, văzută de Alecsandri ca o sancţiune morală, devenea un scandalos asasinat internaţional. Scena finală este revelatoare: Dandanache, cu ochelari de orb, peltic, desigur, dar, prin ceva inexplicabil, rău şi terifiant, somnolează alături de ceilalţi demnitari ai urbei deasupra talgerelor de pe masa victoriei electorale. Mai apoi se retrag în tăcere unul câte unul, în afară de Cetăţeanul turmentat care nu se dezlipeşte de Agamiţă Dandanache ci îl urmează, tenebros, în culise când acesta se ridică de la masă. Undeva Mircea Marin are dreptate: lumea lui Caragiale ascunde atrocităţi sub aparenţe binevoitoare. Mai important este că rezultatul "îndreptărilor critice" ale lui Mircea Marin este artistic. Relaţiile dintre personaje sunt comentate coerent şi încadrate într-un sistem de lectură unitar şi plauzibil. Decorul lui Paul Bortnovski: un cabinet de lucru solemn, cu pereţii lambrisaţi, în casa lui Trahanache, străpuns de uşi

secrete şi vizoare de urmărire în cele mai neaşteptate locuri. Este o lume a conspiraţiei, a suspiciunii şi nesiguranţei. Actorii abordează cu mult curaj noua identitate a personajelor: Gheorghe Gridănuşu (Trahanache), Mircea Andreescu (Dandanache), Dan Săndulescu (Caţavencu), Costache Babii (Cetăţenul turmentat), Ion Jugureanu (Tipătescu), Gabriel Săndulescu (Farfuridi), Nae Cristoloveanu (Brânzovenescu).

Cronica României postbelice. Studiul osteologic al unui schelet de cal dintr-un mormânt avar din Transilvania, titlul exact al acelei cronici a României postbelice scrisă în dialoguri de Dumitru Radu Popescu, jucată la Braşov cu titlul prescurtat **Mormântul călăreţului avar**, are ecouri de epopee. La suprafaţă este o frescă a revoluţiei socialiste de după război. O sinteză critică ce nu idealizează istoria şi nu supralicitează eroicul. Piesa începe cu câteva tablouri evocând teroarea fascistă, se opreşte cu predilecţie asupra conflictelor legate de sovietizarea agriculturii şi pătrunde pe nesimţite în actualitatea recentă. Sunt atinse, cu puternice tuşe metaforice, marile conflicte postbelice, sunt diagnosticate erorile şi consecinţele lor. Ideea cu cel mai pronunţat relief polemic este prezenţa acelor nechemaţi ai istoriei cum este Bască, fost frizer ajuns teoretician al marxism-leninismului, Bucătarul sau Gilu, hoţ de cai venit în mişcarea comunistă dintr-un simţ global, confuz şi romantic al libertăţii. O femeie de la ţară, Măria, traversează această învălmăşeală asistând cu înţeleaptă seninătate la violenţele istoriei care nu sunt altceva decât expresii ale violenţei naturii umane. În sistemul foarte complicat de simboluri al lui D.R.Popescu, Măria este axul universului românesc în jurul căruia se rotesc evenimentele care intră sau ies din istorie. De fapt, toată construcţia nu face altceva decât să demonstreze caracterul social al libertăţii. Gilu îl împuşcă pe adolescentul german care în febra retragerii trupelor hitleriste se urcă într-un măr să-şi potolească foamea şi cade împuşcat acoperit de o ploaie de fructe, cele şapte eleve-mirese, simboluri ale virginităţii, se sinucid refuzând să se lase pângărite de legionari, etc. În toate aceste întâmplări violente, libertatea se interiorizează. Agresivitatea şi cinismul sfârşitului de război sunt înlocuite de o pace aparentă în care clocoteşte teroarea latentă. Falşi muncitori, bişniţari de toate calibrele, devin teoreticieni, practicieni şi demnitari ai noii orânduiri. "Să avem îndrăzneala să facem deosebirea între clasa muncitoare şi cei care, având în mână frânele puterii fac crime în numele ei", afirmă D.R.Popescu. Vremurile se aşează, victimele "se reabilitează", alte tipuri de conflicte se vor substitui convulsiilor sociale. Rămân ca valori perene lăutarul Ulă cu vioara lui şi aceeaşi Mărie, singură şi bătrână, dar iluminată de puterea ei de a judeca şi a ierta. Planul realist şi istoric al dramei este adâncit de unul metaforic, într-un zig-zag perpetuu între ceea ce este trecător şi permanent în destinul unui popor. "Călăreţul", descoperit înt-un mormânt avar din Transilvania este semnul tutelar ce vorbeşte despre miracolul istoric al apariţiei şi rezistenţei românilor. Aşezate din nou pe făgaşele ei tulburate pentru o clipă mai lungă, lumea se va întoarce la acest tezaur moral, la categoriile invariabile ale umanităţii care înlocuiesc abuzurile, cinismul şi

brutalitatea. Drama de peste două sute de pagini a lui D.R.Popescu este o cronică a României postbelice dar şi o meditaţie amplă asupra a ceea ce este constant şi trecător în destinul popoarelor. De prisos să vorbim despre dificultăţile pe care le ridică o asemenea montare. Mircea Marin a reuşit să păstreze integritatea simbolică a dramei îndepărtând o bună parte din text. Elementul central al decorului (autor, Mihai Mădescu) este un modul ce figurează necropola avară ca o secţiune transversală într-un sol ce conservă tezaurul vechilor oseminte. Pe planul înclinat ce duce, parcă, în adâncurile unui pământ ocrotitor ce adăposteşte dovezile unei vieţi etnice neîntrerupte, urcă martirii istoriei recente evocaţi în piesă. Încrucişarea dintre istorie şi actualitate, dintre istoria străveche şi cea recentă care se exprimă vizual prin succesivele apariţii ale personajelor pe scara ce duce la "spaţiul martirilor" este soluţia ingenioasă ce asigură unitatea de structură a spectacolului. Deşi nu este nou, finalul ca o Pietà cu Ulă care moare cu capul în poala Măriei, amândoi îmbrăcaţi în alb şi aureolaţi de lumină, este pus în locul potrivit. Problema citatului regizoral este mai complicată. Pe cale de a fi epuizate, inovaţiile teatrale au devenit asemănătoare cuvintelor unei limbi pe care le foloseşte toată lumea. Geniul nu depinde de noutatea absolută a cuvintelor ci, ca în literatură, ci de modul de alăturare. Un decupaj atât de substanţial (Mircea Marin a jucat cam o treime din trext) este oricând discutabil, dar impresia este că a acordat un spaţiu disproporţionat acelor conflicte de familie ce ţin de ratarea lui Viorel ca regizor de film, de bovarismul Laviniei, planuri extinse până la dimensiunile unei a doua piese, autonome. Temele şi laitmotivele comunitare cultivate consecvent în prima parte nu mai sunt controlate cu aceeaşi rigoare decât puţin înainte de final, astfel că anumite scene apar ca uimitoare intruziuni neartistice. Din distribuţia de "superproducţie cinematografică" reţinem pe Costache Babii în rolul lui Bască, frizerul ajuns fără să-şi dea seama cum, activist şi demnitar de partid. Costache Babii exprimă fără greşeală lichelismul, viclenia, combativitatea ezitantă, servilismul perfid, confuzia arogantă, într-o creaţie de referinţă pentru o întreagă carieră în care ţinteşte toate dedesubturile psihologice ale personajului. "Căderea în misticism" din partea a doua îl găseşte mai puţin pregătit să înfrunte fanatismul religios, după ce a exaltat fanatismul politic. Dan Săndulescu are vigoarea lui Gilu, hoţul de cai cu dorul libertăţii, ajuns revoluţionar comunist prin hazard şi ţine cumpăna dreaptă între vinovăţia şi inocenţa personajului. Mircea Andreescu supralicitează caricatura poetului oficial Facca, Dan Dobre are unele probleme de dicţiune în Ilie, "personajul pozitiv", dar, ca şi Paula Ionescu, (Marta, mai mult speriată decât dramatică în rolul Procuroarei care dictează sute de ani de temniţă pe săptămână), ca Andrei Râlea în Viorel, scenaristul ratat, ca Maya Indrieş/Anais (îndărătul careia se ascunde Ana Pauker), Maria Ruxandra Dobre (Păuniţa), Ştefan Alexandrescu (învăţătorul Popescu) aduc contribuţii discrete dar expresive. Mai puţin Mihai Bălaş Jujucă în rolul lui Ulă, lipsit de transparenţa poetică a unui mare personaj secundar. Mihai Mădescu abuzează de costume populare, localizând cu

bruscheţe o problematică deloc rurală (mai curând mitic-rurală) în implicaţiile ei simbolice.

Mobilă şi durere. Limbuţii şi simulanţii din mahalaua lui Caragiale devin "nebunii făţarnici" şi "proştii sub clar de lună" din periferia lui Teodor Mazilu. Bănuim că Mazilu nu a fost interesat să scrie o capodoperă ci să trăiască o "aventură estetică", aşa cum spunea Andrei Strihan, hrănită de obsesia de a consolida propriul sistem satiric: **o lume pe dos** bună pentru un examen mai pătrunzător al lumii pe faţă. Un risc "tehnologic" în creaţia lui Teodor Mazilu este cert şi provine din producţia de serie a propriei inovaţii. Autorul se repetă de la un text la altul, mai ales în preocuparea pentru satira de caracter în dauna satirei de situaţie. Pentru a găsi diferenţa dintre noua sa comedie (**Mobilă şi durere**), vom semnala sporul de realism. Faţă de **Aceşti nebuni făţarnici**, unde meditaţia, fie ea satirică, era atotcuprinzătoare, **Mobilă şi durere** urmăreşte plasarea meditaţiei satirice în cadre realiste. Este mai evidentă preocuparea pentru critica socială şi de moravuri cotidiene iar abstracţiunea anterioarelor sale "enormităţi" satirice este moderată prin corelaţii mai strânse cu logica realistă. De fapt, eforturile autorului se îndreaptă spre cucerirea piscurilor "piesei lungi", ale piesei de subiect, Mazilu fiind, în fond, un neîntrecut autor de piese scurte dar toate acestea îl îndepărtează de stilul său şi îl apropie de Aurel Baranga. Ideile de interes civic pe care le aduce în discuţie sunt legate, ca la predecesorul său, de abuzul de funcţii şi de corupţia micilor demnitari, de haosul birocratic, de caracterul ciclic al promovărilor aberante în posturi de conducere. Directorul bătrân şi compromis al unei Cooperative meşteşugăreşti (Paul Arnăutu), este înlocuit de subalternul său, parvenitul încântat de sine, Sile Gurău. Acesta va fi dislocat, la rândul său, de un alt subaltern, Gore, un ambiţios mărunt care vrea "să-şi facă şi el suma". Lucrurile se petrec aidoma ca în **Ciocoii vechi şi noi**, venerabilul roman al lui Nicolae Filimon, încât **Mobilă şi durere** nu este un text lipsit de semnificaţie în semnalarea noului ciocoism românesc. Şi, totuşi, Mazilu nu abdică: mica satiră de moravuri sociale se adânceşte în reflexivitate prin moartea caricaturală a lui Paul Arnăutu, îngenunchiat de o femeie rapace care îi stimulează defectele şi îi speculează vârsta. Scena este împărţită în mici celule sufocante din dorinţa scenografului (Mihai Mădescu) de a trasa cu precizie didactică locurile de desfăşurare a acţiunii. Mircea Marin face un teatru realist în cea mai productivă tradiţie a regiei româneşti, dar acordă prea multă libertate actorilor. Dorel Vişan, Gelu Bogdan Ivaşcu, Ion Marian, actori de comedie încercaţi, se lasă furaţi de savoarea de suprafaţă a replicilor, uitînd fondul atroce al satirei. Rupt de supra-realitatea textuală, spectacolul nu mai păstrează mare lucru din atmosfera stranie, absurd-ireală a literaturii lui Mazilu. Sigur, în cheie realistă, Dorel Vişan este remarcabil în Sile, Ion Marian plin de haz în Gore, iar Gelu Bogdan Ivaşcu, afişând un aer de expert în combinaţii ilicite, este de un comic febril în Urechiatu, dar lipseşte acel sentiment al pericolului care mocneşte sub aparenţe comice, la Mazilu. Bucur Stan joacă prea serios în Paul Arnăutu, aducând în prim plan victima şi nu procesul prin care a ajuns

victimă. Maria Munteanu (Lizica, femeia rapace) are o prezenţă autoritatră care nu o protejează de stridenţe, iar Mihaela Gagiu parodiază femeia-parazit. **Mobilă şi durere** pare a fi comedia prin care Teodor Mazilu reuşeşte să stabilească un contact mai cordial cu publicul, depăşind, astfel, un nemeritat complex de popularitate.

Republica ideală a lui Vlad Ţepeş. Doi oameni simpli – un român şi un român turcit, traşi în ţeapă de nemilosul Vlad, domnitorul ţării Româneşti, îşi petrec timpul făcând comentarii amare asupra epocii. Un ţăran ciudat, Minică, se plimbă prin timp dinspre prezent spre viitor şi invers, împărtăşind observaţiile sale asupra mersului vremurilor. Vlad Ţepeş se ridică din imbold propriu în a treia ţeapă rămasă liberă. Sunt situaţiile insolite de la care porneşte comedia tragică a lui Marin Sorescu. Şi mai propriu ar fi să spunem că **A treia ţeapă** este un eseu dialogat, un eseu de filozofie a istoriei, dacă termenul n-ar fi devenit atât de confuz. Minică, ţăranul care călătoreşte prin timp, caută fericirea istorică (sau o istorie fericită), un secol de aur al omenirii. Nu altul este scopul acţiunilor monarhice. Minică şi Vlad sunt personaje complementare doar că domnitorul este ipostaza activă iar ţăranul aceea contemplativă a aceleiaşi tentative de a descoperi fericirea absolută. Nimic nu îi este mai străin lui Vlad Ţepeş decât orgoliul puterii. Cruzimile sale se explică prin necesitatea aplicării punct cu punct a programului său de reforme. El se crede creatorul unui model social ideal. Un civilizator şi un reformator al istoriei dar şi un fanatic al perfecţiunii, un incoruptibil, un Robespierre care a creat un model mental de republică ideală în care nu admite nici o fisură. În acest sistem, sănătatea socială este forţa cea mai importantă pe care o poate opune agresiunii externe. Nu concepe să pornească lupta cu turcii înainte de a fi curăţat ţara de toate cangrenele interne. Defecţiunea este că monarhul încearcă să elimine erorile prin exces. Îl ucide pe singurul slujitor devotat în temniţa de la Buda pentru că şi-a pierdut încrederea în oameni şi vrea să elimine posibilitatea oricărei erori. Credinciosul Papuc este bănuit de duplicitate, dar Vodă, deşi îl iubeşte, preferă să-l asasineze decât să se îndoiască. Spectacolul lui Mircea Marin este fascinant, începând cu imaginea scenică unică creată de Theodor Th. Ciupe ce tinde să devină efect estetic în sine. Desenat pe orizontală, la sol, în contrast cu verticala ţepilor care domină spaţiul scenic, Ciupe foloseşte o gamă de culori, de la alb, la alb murdar şi cenuşiu, ce sugerează un simbolism cromatic al lumii pe care Vlad Ţepeş îşi propune să o purifice prin sacrificii. Scena arată ca un sol friabil şi denivelat, presărat cu cavităţi în care oamenii se complac sau se scufundă. Un ingenios panou luminos în fundal, alimentat cu 5000 de becuri incendiază scena în momentul arderii turcilor şi calicilor. Costumele, urmărind şi ele acelaşi simbolism al culorii, sunt când descriptive (Pictorul), când ironice (Suleiman), ori caricaturale (grupul calicilor). Mircea Marin controlează riguros toate palierele textului, deşi se concentrează asupra personajului titular interpretat analitic de Anton Tauf. Se detaşează şi Pictorul italian (Petre Băcioiu), ochiul ce urmăreşte şi înregistrează evenimentele scandaloase pe care le declanşează domnitorul muntean. Din distribuţia numeroasă, bine condusă, Dorel Vişan are umor

tonic umbrit de o tristeţe ascunsă în Minică. Maria Munteanu, în tandem expresiv cu Mariana Popovici în scena bocitoarelor, dar şi în aparţia autonomă din scena femeii păcătoase, are temperament şi umor. Un spectacol armonios în toate compartimentele, începând cu acel echilibru fragil între umor şi dramatism pe care îl atinge textul.

Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă. Prin anii '70 Horia Lovinescu era considerat autorul piesei **Moartea unui artist**. Generaţia următoare a descoperit că nu **Moartea unui artist** ci **Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă** este cea mai bună piesă a dramaturgului. Într-adevăr, este una din dramele contemporane în care presimţi capodopera. Importantă – pentru că pune în discuţie, nu un destin individual (deşi destinele personajelor pot fi evaluate, la rigoare, şi în registru existenţial), ci destinul colectiv al omenirii. Profundă şi autentică, frustă şi poetică, lucidă şi patetică, drama lui Horia Lovinescu atrage, an de an, după versiunea princeps a lui Dan Micu de la Nottara, tot mai mulţi regizori. Mircea Marin îşi spune punctul de vedere cu multă chibzuială, modificând fără a răstălmăci, argumentând o lectură personală temeinică. Regizorul nu este preocupat de construcţia teoretică (deşi, în termenii generali în care este pusă problema supravieţuirii speciei în urma unei catastrofe nucleare, tentaţia teoretică era inevitabilă) ci de acreditarea unor situaţii dramatice. Acumulările psihologice dozate cu precizie, creează tensiuni tulburătoare materializate în scene memorabile. Lumea pe care o creează Mircea Marin este măcinată de **spleen** şi fiecare dintre cele trei personaje (excluzând pe Ana, aparţinând altui plan simbolic) îşi poartă crucea unui plictis cosmic. Decorul urmăreşte pe verticală o idee de ascensiune în spirit, într-o simbolistică excesiv elaborată care îi oferă regizorului soluţia problemei. În punctul cel mai de sus se va afla, desigur, Abel - apolinic, contemplativ, la subsol, Cain – agresiv, dionisiaci, la mijloc, Tatăl – martirul comic, fiinţă scindată în care Binele şi Răul, Frumosul şi Urâtul se amestecă. Mircea Marin nu intră în detalii legate de rigiditatea principială a personajelor biblice Cain şi Abel, dar retuşează pozitivul excesiv al lui Abel ca şi negativul apăsat al lui Cain. Blândeţea şi seninătatea lui Abel are, în interpretarea lui George Ţoropoc, o respingătoare răceală, o lipsă înspăimântătoare de vitalitate şi, dimpotrivă, vitalitatea lui Cain, înţeleasă ca vitalitate masculină, este temperată, el fiind un om istovit de un război pe care nu l-a câştigat nimeni, o victimă, la urma urmei. Nu prin spectaculoase deturnări teoretice de la sensul originar al piesei rezistă spectacolul, ci prin calitatea teatrală a fiecărei scene luată separat. Fără îndoială, protagonistul rămâne Bujor Macrin (Tatăl), un actor înzestrat pentru parodia tragică. Autonom faţă de creaţia de referinţă a lui George Constantin din premiera absolută de la Nottara, Bujor Macrin impune o expresie originală unui rol inepuizabil în înţelesuri, cu atât mai mult cu cât este un rol de compoziţie, actorul fiind cu mult sub vârsta personajului. Este captivant în trecerile imprevizibile de la bufonerie la dramă, de la umilinţă la demnitate. Descoperirea faptului că un alt păcat va sta la originea unei noi lumi este traumatizant. Tatăl îşi pierde minţile, prilej pentru actor să înscrie

personajul în registrul martirajului pur. Măscărici şi martir, histrion şi sfânt, Bujor Macrin se află la frontiera imperceptibilă dintre dramă şi farsă. Poate mai puţin adaptată rigorilor vârstei mature din partea a doua a partiturii, Mirela Comnoiu Marin, are puritate şi exuberanţă în rolul Anei. Geo Popa face schiţa unui personaj care nu reuşeşte să devină personaj în Cain. Nici costumele nu au o legătură de idei cu spectacolul: pot fi acestea sau oricare altele.

Infernul este o cameră. "Saint Gênet, comediant şi martir", cum l-a numit Jean Paul Sartre pe Jean Gênet, acest bastard de geniu al Franţei, refugiat în literatură după o viaţă de tâlhar demnă de un Francois Villon, a făcut multă zarvă prin apostazie. Ura se îndreaptă, nu numai împotriva lui Dumnezeu, dar şi a sacralităţii teatrului clasic. Aşa cum a avut precursori în Villon, va avea şi urmaşi în nefericitul Bernard Maria Koltes. Lumea i-a iertat păcatele omeneşti, nu puţine, şi a păstrat textele sale dramatice crude, atroce, reformatoare. Mircea Marin adaugă o nouă versiune cu **Cameristele** (Les Bonnes) în care jocul servitoarelor de-a stăpâna se transformă într-o repetiţie a crimei, dovedindu-se, în cele din urmă, un ritual al sinuciderii. Lucrurile se petrec pe fondul unui delir de grandomanie, dar nici la nivelul psihologic textul nu îşi epuizează semnificaţiile. Cameristele Claire şi Solange împing atât de departe substituirea stăpânei încât nu mai au cale de întoarcere: ori vor deveni cu adevărat **stăpâna**, personajul pe care îl maimuţăresc, ori vor muri. Ele nu suportă teatrul: tot ce joacă trebuie să fie real. Ele sunt, în piesa lui Gênet, şi personajele şi actorii care interpretează personajele. Distingem cu uşurinţă trasee pirandelliene şi, la rigoare, putem descifra şi drama actorului care se lasă devorat de rol, de vreme ce interpretarea lor devine atât de veridică încât se încheie cu moartea. Infernul este o cameră, spunea Dostoievski. Nu ştim dacă Mircea Marin s-a gândit la Dostoievski dar, spaţiul închis în care se consumă această dramă a substituirii de personalitate, combinată cu tragedia nevoii de subalterni, este un spaţiu infernal. Regizorul nu a simplificat textul oferindu-ne o teză, ci a unificat toate temele posibile într-o euforie a răului. În partea a doua, Jean Gênet se joacă atât de mult cu paharul otrăvit care trebuia s-o omoare pe stăpână încât îi sleieşte toate semnificaţiile. Poate că din acest motiv (de vreme ce paharul însuşi devine un personaj), faptul că îl bea Claire nu este de neconceput. De ce, prin urmare, se sinucide Claire? Poate pentru că, intrată în joc, crima trebuie înfăptuită cu orice preţ, chiar dacă devine sinucidere. Mircea Marin crede că destinul lui Claire este semnificativ într-un context al mântuirii tragice. Este complet refăcută calitatea partiturii lui Claire, rol interpretat cu intensitate de Mirela Comnoiu Marin. Privirile ei sunt fascinate de un punct fix, transportate în adâncul unui abis. Claire nu-şi mai aparţine: a ieşit din sine după primele replici şi se îndreaptă fără şovăire spre finalul mântuitor. Nu mai are frâne, rolul a absorbit-o şi nu aşteaptă decât să fie devorată de el. Greta Manta (Solange) expune un temperament lucid, stăpân pe sine, opus fragilităţii poetice a lui Claire. Ea apasă pe frâne cu semnele efortului înscrise pe chip. Evoluţia Gretei Manta va fi un balans

permanent între frână şi rostogolire. În final, spaţiul scenic cu pereţii translucizi se închide ca pleoapele pe un coşmar.

Golgota răsturnată. "Cât despre acţiune şi cauzalitate, trebuie să le ignorăm total, cel puţin sub vechea lor formă, ultragrosolană, prea evidentă, falsă, ca tot ce este evident", ne avertizează Ionèsco în **Victimele datoriei**, mai puţin o piesă de teatru cât o **artă poetică**. Teoria dramei din **Victimele datoriei** l-a interesat şi nu prea pe Mircea Marin. Tocmai pentru că a lăsat în surdină teoria (ceea ce Ionesco a şi presupus) în favoarea experienţei umane care o ilustrează. Nu teoria teatrului ci partea de **farsă transcedentală**, cum spunea Pirandello, este importantă. Nu este de omis nici dispreţul lui Mircea Marin pentru actualizarea vulgară a contextului literar cum se procedează, de regulă, cu capodopere ale teatrului nefigurativ, bune pentru orice idee militantă. Altminteri, nimic mai uşor decât să aduci coşmarurile lui Choubert, provocate prin teroare, în viaţa politică bucureşteană a anului 1994, dar tot atât de umilitor ca ţinută intelectuală. Lăsând intacte deschiderile piesei, regizorul se concentrează pe destinul individual al lui Choubert care parcurge un traseu răsturnat al existenţei, din prezent spre trecut, prin rememorare comandată, în căutarea unui Mallot (un alt Godot, ar părea), despre care nimeni nu poate depune mărturie. Tot acest itinerar este o Golgotă răsturnată. Choubert nu urcă în viitor ci se rostogoleşte în trecut. O Golgotă care avertizează că omul (de fapt, bon-omul) Choubert este în acelaşi timp inocent şi plin de culpe, între care tocmai inocenţa pare a fi cea mai gravă. Acest amestec de vinovăţie şi nevinovăţie îşi găseşte în Mihai Dinvale (Choubert) un bun interpret. Mirela Comnoiu Marin (Madeleine), mamă, iubită, soţie şi torţionară a lui Choubert, se distinge prin demnitate glacială, rău prevestitoare. Geo Popa revine în forţă pe scenă şi atacă rolul Poliţistului cu apetit şi siguranţă de sine. Partitura lui Nicolas d' Eu este intens colorată de Ion Haiduc, iar prezenţa mută a Violetei Berbiuc în Doamna, are acel morbid aer bufon care stă bine unei drame ionesciene. Scenografia (Constantin Ciubotaru) este plină de obiecte surpriză în decor şi recuzită. Cu un puls alert ce se instaurează după primul sfert de oră, **Victimele datoriei**, traversând câteva momente de teatralitate autentică, "urcă" într-un final-efigie, semnificativ pentru viziunea maniacală a universului ionescian.

Epilog cu Ceasornicăria Taus. La începutul anilor 90, la Teatrul Dramatic din Galaţi se juca spectacolul **Oameni şi şoareci** de John Steinbeck în regia lui Adrian Lupu, o puternică dramă psihologică despre a candoarea şi profunzimea unui uriaş handicapat cu minte de copil, rol în care strălucise cu mult timp înainte, Florin Piersic, la Teatrul Naţional din Bucureşti. Urmăream spectacolul alături de criticul şi umoristul Valentin Silvestru la capătul central din rândul al treilea. În momentul de vârf al acumulărilor psihologice, uşile batante din fundul sălii au răbufnit odată cu cele laterale, în timp ce un soi de tornadă, ca un aspirator uriaş, absorbea tot aerul din sală. Cu un instinct de conservare pe care nu l-a avut, din nefericire, în ultima clipă a vieţii, Valentin Silvestru a sărit ca un arc şi s-a alăturat şuvoiului de spectatori care se buluceau spre ieşire. Nu înţelegeam prea bine ce se întâmplă şi am preferat să stau calm pe scaun,

în admiraţia acelui magnific efect regizoral atât de prompt şi de exact, atât de bine executat tehnic. După câteva clipe de perplexitate, am revenit în planul real şi am înţeles că afară era o furtună neobişnuită care, în mai puţin de un minut, a smuls din rădăcină castanii de pe Strada Domnească şi răbufnit în interiorul teatrului. Această imixtiune a naturii în treburile lui Adrian Lupu mi s-a părut un moment de artă ideală. Un moment în care natura imită arta, cum spunea Oscar Wilde sau, cel puţin, i se alătură. Momentul avea să se repete, un deceniu mai târziu, la spectacolul lui Mircea Marin cu **Ceasornicăria Tauss** de Gellu Naum. După primele zece minute de la ridicarea cortinei, unul dintre numeroasele ceasuri cu care este populat decorul şi anume o pendulă tip mobilier din stânga scenei, a început să fumege şi să curgă asemenea cunoscutelor "ceasuri moi" ale lui Salvador Dali. Ce efect teribil, într-un spectacol cu un text în care timpul nu este doar relativ ci şi binevoitor, lăsându-se cu totul pe seama oamenilor: pentru ceasornicarul Taus totdeauna este ora opt. Cu toate acestea, odată intraţi în Ceasornicăria Taus (nimic altceva decât o morişcă de măcinat viaţa), asculţi cum trece timpul şi ce aventuri umane lipsite de semnificaţie lasă în urma lui. Ce bun final ar fi fost acest ceas incendiat care se topeşte şi curge ca o gelatină! Am aflat imediat din şuşoteli că efectul era prevăzut, într-adevăr, dar pentru final, declanşându-se cu anticipaţie din pricina unui scurt circuit. Natura nu s-a alăturat lui Mircea Marin ca să-i sporească efectele ci să le împiedice. Cu toate acestea, **Ceasornicăria Taus** rămâne un spectacol însemnat, marcat de **efectul Dali** care pune în valoare **efectul Naum**.

Mircea Marin (1944, Bucureşti): **Strigoii** de Henrik Ibsen (T.N. Târgu Mureş, 1972), **Trei surori** de A.P. Cehov (T. de Nord, Satu Mare, 1973), **Întâmplări mai mult sau mai puţin ridicole** după A.P. Cehov (T. Giuleşti, 1974), **Martin Luther şi Thomas Münzer** de Dieter Forte (1975), **Capul de răţoi** de George Ciprian (1975) – T. de Nord, Satu Mare. **Despot Vodă** de Vasile Alecsandri (1976), **Woyzek** de Georg Büchner (1976), **A treia ţeapă** de Marin Sorescu (1979), **Mobilă şi durere** de Teodor Mazilu (1981), **Omul de cenuşă** de D.R.Popescu (1981), **Liturghia marelui anonim** după Lucian Blaga (1995) – T.N. Cluj Napoca. **Maria şi copiii ei** de Oswaldo Dragun (1977), **O scrisoare pierdută** de I. L.Caragiale (1977), **Eduard II** de Cristopher Marlowe (1978), **Păsările tinereţii noastre** de Ion Druţă (1978), **Jocul de-a vacanţa** de Mihail Sebastian (1980), **Mormântul călăreţului avar** de D.R.Popescu (1981), **Între etaje** de Dumitru Solomon (1981), **Troilus şi Cresida** de William Shakespeare (1982), **Titanic Vals** de Tudor Muşatescu (1982), **Aniversarea** de Harold Pinter (1983), **Nu sunt Turnul Eiffel** de Ecaterina Oproiu (1985), **Nunta lui Krecinski** de Suhovo Kobâlin (1985), **Cerul înstelat deasupra noastră** de Ecaterina Oproiu (1986), **Insula** de Gellu Naum (1987), **Vânătoarea de berze** de Dimitrie Roman (1988) – T. Dramatic Braşov. **Aceşti nebuni fătanici** de Teodor Mazilu (T. Mihai Eminescu, Botoşani, 1983), **Între patru ochi** de Alexandr Ghelman (1983), **Haina cu două feţe** de Stanislas Stratiev (1983) – T. de Stat, Sibiu. **Nepoţii lui Plautus** de I.D. Sârbu (1994), **Bătrâna şi hoţul** de Viorel Savin (1984), **Jocuri crude** de Alexei Arbuzov (1986) – T. George Bacovia, Bacău. **Regele Lear** de William Shakespeare (T. Giuleşti, 1988). **Cameristele** de Jean Genet (1989), **Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă** de Horia Lovinescu (1989) – T. Maria Filotti, Brăila. **O rugăciune de prisos** de Gheorghe Astaloş (1991), **Victimele datoriei** de Eugène Ionesco (1994) – Centrul cultural Gheorghe Apostu, Bacău. **Şcoala ludică** de Ion Groşan (Teatrul Urmuz, Bucureşti, 1992). **Cu cărţile ascunse** de Antonio Buero Vallejo (1993), **Sinucigaşul** de Nikolai Erdman (1993), **Aceşti nebuni fătarnici** de Teodor Mazilu (1998) – T.N. Iaşi. **Jocul nebunei mele mame** de A. Jellicoe (1997), **Ceasornicăria Taus** de Gellu Naum (2001), **Râul de bâlci** de Ioana Crăciun (2004) - Theatrum Mundi, Bucureşti.

Mircea Cornişteanu, **Casa cu ţoape** de Dumitru Dinulescu. Teatrul Naţional Craiova, 2002.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Mircea Cornişteanu

Nu ne naştem toţi la aceeaşi vârstă. Melodrama sovietică. Efectul de scenă. Formula lui Cornişteanu. Ulysse travestit. D-ale carnavalului. Modelul şi caricatura.

Nu ne naştem toţi la aceeaşi vârstă. Mircea Cornişteanu face parte dintre regizorii care lucrează mai semnificativ pe texte necunoscute. Poate pentru că, filolog la prima opţiune, are simţul lecturii originare iar, pe de altă parte, al responsbilităţii culturale. Este capabil de prime versiuni de referinţă cum s-a întâmplat cu piesa lui Tudor Popescu **Nu ne naştem toţi la aceeaşi vârstă.** O biografie apăsătoare frânge existenţa lui Ştefan, dedicată slujirii conjuncturii istorice. Mic activist al partidului comunist, onest şi inteligent, nu se deosebeşte, în practica fanatismului politic, de Stroe, al cărui dogmatism porneşte din stupiditate şi ignoranţă. Astfel, Ştefan se trezeşte, la cincizeci de ani, singur, frustrat, împuţinat ca făptură omenească, mutilat. O încercare de recuperare a vieţii sufleteşti, ignorată prin exces de socializare (o veche dragoste neîmplinită din cauza datoriilor civice), eşuează din intransigenţa pe care i-o impune acelaşi "incoruptibil" Stroe. Rămâne la libera alegere să citeşti piesa ca dramă psihologică, ori ca dramă socială a unei epoci prea încrezătoare în şansa sa istorică. Dar autorul nu pune în cauză un individ, ci o întreagă epocă. Ştefan nu este un caz individual ci unul categorial. Detaliile, poate ininteligibile astăzi, erau cândva fără echivoc. Cine îşi mai aduce aminte de "servieta de activist", celebra geantă-burduf de muşama cu care Ştefan "a făcut colectivizarea, două stabilizări monetare şi industrializarea"? Este refrenul sarcastic al piesei pe care Cornişteanu îl amplifică în direcţia polemică. Este şi o secţiune în lumea contemporană a blocurilor de locuinţe, pe cât de pitorescă pe atât de gregară, în care trăiesc oameni cu profesii şi mentalităţi variate, din generaţii diferite, într-o perfectă democraţie nivelatoare. Partea bună a vieţii este reprezentată de Tudor, un înţelept cu simţul frumosului şi armoniei de fiecare zi, rol în care actorul George Gherasim este o prezenţă blândă şi cordială. Pledoaria pentru bunele maniere cu care îl năuceşte pe Cristian, băiat de la ţară

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

(Marius Bodochi are, mereu, un arţag simpatic), este un necontenit apel la civilizaţie, politeţe şi inteligenţă. Dorel Vişan/Ştefan are revelaţia erorii dar joacă, exclusiv, amărăciunea eşecului şi a solitudinii. Se află mai tot timpul în scenă, dar este retractil, îngândurat, taciturn. Dacă mai adăugăm şi amintirile frecvente, amplasate ritmic de Mircea Cornişteanu pe cele trei laturi ale decorului, rememorări pe care actorul trebuie să le trăiască fără cuvinte, înţelegem mai bine de ce rolul compus de Dorel Vişan nu este lipsit de dificultăţi. În Suzana (menajera sau, pur şi simplu, o femeie de bine care îl ţine pe Ştefan în contact cu lumea), Ligia Moga şarjează tipul femeii rea de gură dar cu suflet bun, mereu mânioasă doar de amorul artei pentru că este profund ataşată de acest om care se macină între orgoliu şi înfrângere. Sprintenă, Ileana Negru, transmite o nonşalanţă tinerească personajului Doina

Melodrama sovietică. Melodrama lui Aleksandr Ghelman **Într-un parc pe o bancă** se joacă în România mai mult decât **Romeo şi Julieta.** Lucru de mirare pentru că piesa nu este altceva decât un lung dialog între El şi Ea. Aşadar, vieţi povestite încrucişate cu momente trăite. Tocmai aici este performanţa: pentru a ţine treaz interesul cu un dialog ce durează două ore, în absenţa oricăror incidente exterioare, e nevoie de multă artă. Calitate pe care meşterul Ghelman o etalează prin răsturnări de situaţii şi lovituri de teatru ce alimentează permanent interesul pentru intrigă. **El**, îşi petrece timpul "într-un parc pe o bancă" întovărăşit de un aparat de radio şi o sticlă de vodcă, totdeauna pe terminate. **Ea,** parcă l-ar cunoaşte de undeva: cu un an în urmă petrecuseră o noapte împreună. El o părăsise cu promisiunea că va reveni. Urmează un lanţ palpitant de minciuni şi demistificări pentru că el, goldonian, este inepuizabil în ficţiuni autobiografice. Dar, lovitură de teatru, acest Don Juan "à la russe" este şi mai singur, şi mai nefericit decât interlocutoarea sa. Poartă cu sine, ca pe o boală fără leac, o iubire schimonosită pentru soţia infidelă. După rătăciri halucinante, printre zecile de versiuni pe care le ascultă, Ea se opreşte la una dintre ele, îl iartă pentru fanfaronadă şi îi oferă un acoperiş. Mircea Cornişteanu conduce spectacolul din umbră, lăsându-se pe seama unor încercaţi actori ai Teatrului Bulandra (Luminiţa Gheorghiu şi Victor Rebengiuc), croindu-şi drum pe muchea fragilă dintre drama autentică şi melodrama lâncedă. Decorul este "revoluţionar" : o bancă într-un parc. Cu două elemente în plus: un grilaj şi un felinar de stradă. Luminiţa Gheorghiu şi Victor Rebengiuc joacă, însă, cu atâta forţă realistă încât ai impresia că asişti la un film.

Efectul de scenă. Ceva adânc, foarte fragil sau extrem de ambiguu îl va face totdeauna pe Cehov doar parţial traductibil vizual. Este impresia produsă de **Unchiul Vanea** de la Teatrul Naţional din Craiova, tocmai pentru că ne ajută să întrezărim mai profund şi mai departe. Se petrece totdeauna un "efect de scenă" (a propos de **efectul de seră**) care face ca plăsmuirile literare, difuze, mişcându-se, pentru cititor, într-un registru virtual foarte larg, să devină, pe scenă **aşa şi numai aşa,** mărginindu-se la o singură identitate, prin implicarea regizorului şi actorului. Astfel, orice acţiune

teatrală – în măsura în care exclude alternativa – împuţinează textul literar sau, oricum, îl afectează, încât cel mai recent spectacol ţi se pare ilustrativ faţă de cea mai recentă lectură. Lumea lui Cehov, alcătuită din fiinţe cu demnitatea friabilă (şi nu din oameni puternici, frumoşi senini şi triumfători, cum îşi doreşte autorul) pe care brutalitatea "inconvenientului de a exista" îi istoveşte la culme. Oameni fără simţ practic, lipsiţi de suveranitate, au o imensă nevoie de protecţie. Toţi caută un reazem şi, fiindu-le greu să-l găsească în ei înşişi, fiind şi mai greu să îl descopere în afara lor, plîng unii pe umerii altora, se văicăresc şi par atât de ridicoli pe cât poate fi un individ care se opreşte la marginea trambulinei, îngrozit de abisul de dedesubt, agitându-şi braţele în căutarea unui punct de sprijin. Ceea ce menţine eroii lui Cehov în acest echilibru pe cât de precar, pe atât de grotesc, înainte de căderea în gol, este conversaţia. Vorbesc în timp ce se clatină, vorbesc în timpul prăbuşirii şi nu ştii dacă nu cumva, tocmai emfaza retorică le abate atenţia de la adevăratul echilibru. Se întâmplă ceva asemănător cu personajele din teatrul liric care continuă să susţină ariile, secunde în şir după ce au fost otrăvite, înjunghiate sau sugrumate. Asemenea lor, personajele lui Cehov se pregătesc să iasă din scenă, îşi anunţă retragerea, îşi iau rămas bun dar, cu reînnoită poftă de vorbă, se întorc, îşi prelungesc şederea sub un pretext sau altul pentru a pune iarăşi şi iarăşi ţara la cale, lumea la cale, viaţa la cale, "la o şuetă". Poate, asemenea tenorilor şi sopranelor din teatrul liric, sunt morţi demult şi nu fac decât să-şi declame decesul cu o voluptate a eşecului ce va rămâne, şi aceasta, foarte cehoviană. Conversaţia pare că lâncezeşte dar se aprinde ca un foc de paie pentru a eşua din nou în descărcări infantile ("tragi cu puşca, nu ia foc, păsărică cu noroc") ca în celebra scenă a atentatului unchiului Vanea împotriva lui Serebreakov. În spectacolul lui Mircea Cornişteanu, scena atentatului este precedată de o acalmie rău prevestitoare: temele emfazei (omenire, destin, iubire) sunt înlocuite cu mărunte preocupări gospodăreşti. Cuvintele sunt, acum, rostite cu jumătate de gură, cu ultimele puteri, de oameni gata să-şi dea duhul. Şi iarăşi, nu cumva sunt morţi demult şi, ca în celebrul vers eminescian. îşi asculta viaţa "povestită de o străină gură"? Tulburătoare această parte finală a spectacolului, cu atât mai mult cu cât regizorul foloseşte soluţii simple: scăderea vocilor la registre de cameră, voci pierite (Valer Delakeza şi Diana Gheorghian) care îngaimă cuvinte fără semnificaţie. S-a vorbit mult despre "veselia tristă" a eroilor lui Cehov (autorul însuşi fiind convins că a scris comedii), dar este greu de crezut că ei ne vor putea smulge vreodată un surâs. Pot fi bufoni, dar bufonii nu sunt niciodată veseli. Ei au veselia comandată şi îşi găsesc în bufonadă singura pavăză împotriva asediului vieţii care pune la îndoială rostul lor pe lume.

Formula lui Cornişteanu. O piesă de Görgely Gábor (**Unde-i revolverul**) este, nu numai un succes de public, ci şi triumful, dacă nu al unei teorii, cel puţin al unei formule de teatru pe care Mircea Cornişteanu o aplică de mai multă vreme dovedindu-se viabilă. Formula este uşor de înţeles pentru că se bazează pe idealul

clasic de armonie şi claritate, dar se situează împotriva curentului pentru că ignoră parada regizorală şi trucurile orbitoare ale meseriei. De fapt, Cornişteanu riscă foarte mult contând pe faptul că lumea nu îl judecă după calitatea absenţei şi nu după relieful prezenţei sale în scenă. Modelul ar putea fi acel teatru armonios în care excelează Liviu Ciulei unde creaţia regizorală este atât de organic încorporată, încât pare invizibilă. Formula nu funcţionează decât la capacitatea maximă, când toate componentele spectacolului, de la text la interpretare, sunt ireproşabile. Nu există nici o "sortie de secours", nici pentru regizor, nici pentru actori de talie medie, aşa cum există în teatrul de grup cu variatele sale reţete. În cazul **Revolverului,** mecanismul funcţionează satisfăcător pentru că totul, începând cu piesa lui Görgely, scenografia (Mihai Mădescu şi Luana Drăgoescu), muzica (Nicu Alfiantis) şi interpretarea (Mircea Albulescu, Horaţiu Mălăele, Emil Hossu, Viorel Comănici, Valentin Teodosiu) sunt de cea mai bună calitate. Deşi previzibilă, parabola antiteroristă a lui Görgely Gabor stârneşte interesul de intrigă până la capăt. Cinci bărbaţi şi un revolver care trece de la unul la altul sunt închişi într-un bunker a cărui cheie, din variate motive, rămâne inaccesibilă. Nu se precizează cum au ajuns acolo şi e mai bine aşa. Poate acolo s-au născut, condamnaţi la captivitate, meniţi să trăiască împreună şi să se terorizeze prin rotaţie. Morala este străvezie: vor urma patru tipuri de dictatură în funcţie de posesorul revolverului. Patru şi nu cinci, pentru că evreul Müller, oricât de respingător în laşitatea lui, este singurul care poate refuza supremaţia. O succesiune de dictaturi, niciodată atât de vesele, în istoria reală, ca în parodia lui Görgely. Una, analfabetă, a proletariatului (muncitorul Tucky), alta, decrepită, a aristocraţiei ereditare (Excelenţa Sa), alta, comunistă, a "alianţei clasei muncitoare cu ţărănimea" şi chiar o noocraţie, cum spunea Camil Petrescu, instaurată de intelectualul Kiss, cu nimic mai atrăgătoare decât celelalte. Decizia finală comună de a se elibera de coşmarul captivităţii şi al coabitării, aduce o imagine deprimantă: cheia deschide uşa dar îndărătul ei se află un zid. Suntem, aşadar, captivi fără scăpare în istorie şi incapabili să ne organizăm altfel decât prin dictatură. Deşi nu plac, de regulă, personajele cu teză, nici chiar când e vorba de clasicele **caractere,** trebuie să admitem că Görgely Gabor scoate maximum de profit din utilizarea lor. Scepticismul său este radical: oamenii sunt la fel de abjecţi şi ca învingători, şi ca învinşi, ceea ce face posibilă orice dictatură. Rolul cel gras îi revine lui Horaţiu Mălăele (Müller), eternul colaboraţionist căruia, perfid, regizorul îi pune mustăţi à la Adolf Hitler. Refuzând revolverul, de frică, nu din principiu, el reprezintă, totuşi, puţinul care a rămas din noblețea umană. Jocul lui Mălăele, mereu pe muchie de cuţit, pune stăpânire, pas cu pas, pe un teritoriu de extremă ambiguitate unde abjecţia provocată de frică devine candoare, iar cabotinarea, insolenţă comică. Puţine excese în această montare cu simţul proporţiilor. Între acestea, accente româneşti contemporane, referinţe politice gazetăreşti complet inutile.

Ulysse travestit. Nu se poate spune despre Mircea Cornişteanu că nu are curaj de vreme ce pune în scenă **Regii peţitori** de Dumitru Radu Popescu, acest autor incomod pentru care "piesa de teatru" este o enigmă, un "nod încâlcit al vieţii", o şaradă "pentru minte, inimă şi literatură". În **Regii peţitori,** o trupă de teatru de amatori, repetă, pentru jubileul înfiinţării, un spectacol cu piesa **Penelopa** după **Odiseea** de Homer. În rolul titular va juca, în travesti, Titus, actor de renume, un fel de "fiu al satului". În partea a doua, vom urmări vieţile paralele a două dintre iubitele, acum octogenare, ale lui Titus care încă îl dispută pe venerabilul crai, dar, în mai mare măsură, fragmente din parodia **Penelopa.** De ce o parodie după Homer şi nu Homer însuşi? Poate pentru că omul modern nu mai suportă eroismul şi variaţiunile sale, inclusiv fidelitatea conjugală al cărei simbol consacrat este Penelopa. De fapt, D.R. Popescu deplânge "moartea tragediei" şi, în context, epigonismul omului contemporan care trăieşte în adoraţia relativului. Sublimul, tragicul, eroicul, patria (pe care Ulysse o regăseşte la capătul unei călătorii infernale), au fost înlocuite cu valori ale îndoielii, mai cinice poate, dar mai ferite de decepţii. Dar, parodia se întoarce împotriva parodiştilor. Actorii implicaţi în drama Penelopei, atât de greu pusă la încercare de suta de **regi peţitori,** în absenţa lui Ulysse, nu pot juca drama ci caricatura ei. **Războinicul bufon** este etalonul acestei decadenţe. De aceea este foarte semnificativă prezenţa actorului Nicolae Poghirc care compune un Statu Palmă Barbă Cot mic şi nervos în rolul lui Antinous, cel mai bine plasat dintre peţitori. Celebra probă a bărbăţiei nu mai este încordarea arcului ci ridicarea patului. Unul uşor care să poată fi ridicat. Este şi o piesă de dragoste: iubirea târzie a celor două octogenare pentru idolul lor, Titus, ar fi sublimă dacă n-ar avea accentele groteşti ale vârstei. Se şi vorbeşte mult despre dragoste, dar despre ce să vorbeşti în **Regii peţitori?** Te surprinde, uneori, că lucrurile sunt spuse pe şleau, cu luciditate. Dar, în condiţii de maximă luciditate, dragostea devine lubrică. Este dragostea cantitativă pe care o condamnă Pietro Grala în **Act veneţian.** Actorul Titus este un animal de prăsilă care a umplut regiunea de urmaşi lăsaţi în voia soartei. Se află, asemenea unui patriarh profan, la capătul unei seminţii involuate, a unei generaţii rătăcite care îl va stâlci în bătaie pe tatăl anonim. Mircea Cornişteanu, a croit un spectacol amplu, desfăşurat pe spaţii mari, bazându-se pe efectul bufon al costumelor şi travestiurilor. Frontierele dintre sexe au dispărut, oamenii au devenit specii pestriţe de androgini. Toate rolurile feminine, aşa cum cere textul, sunt interpretate de bărbaţi, ca în vremurile de demult când femeile nu aveau voie să apară pe scenă. Travestiurile sunt groase, la vedere: nu mai avem nimic de ascuns. Penelopa, interpretată de Vasile Dogaru, este o huidumă lipsită de graţie. Speculaţia autorului este ameţitoare: Penelopa este, de fapt, Ulysse travestit care a rămas în Ithaca să se confrunte cu neruşinaţii peţitori, iar adevărata Penelopă participă la războiul din Troia în locul lui Ulysse. Sorin Leovenu (Florenţa/Ulysse) este o "graţioasă" femeie cu barbă, dar triumful acestor deghizări aparţine actorilor Valer Dellakeza (Irma) şi Valentin Mihali

(Sara), iubitele eterne ale lui Titus. Poate şi pentru că vârsta face să dispară deosebirile cu care ne batem capul toată viaţa dintre bărbaţi şi femei, chipurile păstrând doar urmele timpului devastator. Ieşit din travestiul Penelopei, Titus se va întoarce la iubitele lui seculare care îl îmbracă în haine cernite, pregătindu-l pentru lumea de dincolo. Finalul, cu dizolvarea în moarte a celor trei, acompaniată de un refren la vioară cu inflexiuni populare (muzica, Nicu Alifantis) este un moment de teatru care nu se uită uşor. Trecerea omului prin vreme este, într-adevăr, absurdă dacă suprema frumuseţe nu e de găsit nici în dragoste (o vânzoleală), nici în artă (o parodie), ci în moarte.

D-ale carnavalului nu este nimic mai mult decât o glumă decoltată despre **bărbierul diplomat,** subtitlul iniţial al comediei. Dar cine altul decât Caragiale ar fi putut relata mai ingenios o întâmplare atât de comună. Un vodevil, cum spunea Dobrogeanu Gherea în care "triunghiul conjugal" de tip francez este înlocuit cu pentagonul extraconjugal de tip dâmboviţean pentru că, în loc de un bărbat şi două femei, Caragiale, reformator, angajează trei bărbaţi şi două femei. Dacă mai adăugăm faptul că cele patru persoane ce gravitează în jurul lui Nae Girimea şi "subchirurgul" însuşi sunt persoane libere, "de nimeni nu depand", neangajate în căsătorii, nici în pericol să spargă casele oamenilor, indignarea pudibondă a criticilor premierei ni se pare astăzi complet deplasată. Sociologiştii au făcut mare caz de mahalaua bucureşteană din comedia lui Caragiale. Dar nu de mahala este vorba aici. Ar fi să reducem lumea lui Caragiale la o fotografie de mediu. Însă, mahalaua amorului este aceeaşi la Bucureşti ca şi la Paris. Aceasta este mahalaua care ne interesează în **D-ale carnavalului**. Mircea Cornişteanu este un profesionist care nu-şi va permite niciodată să facă o tragedie dintr-un vodevil sau, dintr-o dramă, o contradramă. La a doua versiune personală (după "integrala Caragiale" realizată tot la Craiova prin anii 80), el lasă textul să curgă şi să se dezvolte în ramificaţiile lui fabuloase de intrigă până spre final când are capriciul de a expune câteva drapele tricolore, să nu ne scape cumva ideea (de altfel, completamente falsă) că tot ceea ce se petrece pe scenă aparţine în exclusivitate românilor. Nici o altă comedie românească nu are atâta vivacitate şi aplomb. După lansarea conflictului, ritmul creşte la maximum, surprizele se ţin lanţ iar apariţia Catindatului cu măseaua lui bolnavă, aflat mereu în afara jocurilor, nu fac decât să arunce paie pe foc. Nenorocirile comice încep odată cu incapacitatea lui Pampon de a pricepe că **dama de colo** (cum o numeşte calfa Iordache pe Miţa Baston care îl aşteaptă în camera de alături pe Nae dentistul) poate avea doi amanţi: unul pe care îl înşeală (Crăcănel) şi altul care o înşeală (Bibicul, adică Nae). De aici toate foloasele pentru Nae Girimea şi toate ponoasele pentru Crăcănel. Acesta (care apare, în spectacolul lui Cornişteanu îmbrăcat ca Ben Laden, deşi bietul om nu este nici pe departe terorist, dimpotrivă, terorizat), este ţapul ispăşitor care încasează chelfăneala tuturor. Înşelat şi bătut, nu-i mai rămâne decât să-şi dea palme singur. Totul culminează cu acţiuni paralele de mare tensiune comică,

aduse în acelaşi punct: "frizăria" lui Nae Girimea. Pampon îl urmăreşte pe Crăcănel printre mobile, Nae îl ţintuieşte pe Catindat, încercând să-i descleştеze fălcile pentru a extrage măseaua bolnavă iar în camera alăturată Miţa este pradă disperării. "I-a venit pandaliile, era să-şi taie gâtul cu briciul", anunţă calfa. În apoteoză comică, Nae îi scoate Catindatului o măsea sănătoasă: "măsea nevinovată, domnule". Nimeni nu poate pune în scenă această comedie a ritmului, fără a calcula cadenţa contra cronometru, pentru a nu cădea în mişcare haotică sau, dimpotrivă, în lâncezeală. Partea a doua, carnavalul, contestată de criticii premierei, este o performanţă a jocului cu măştile, unică în literatura română. De obicei, regizorii (nu face excepţie nici Mircea Cornişteanu) se arată destul de timizi în utilizarea măştilor şi a costumelor de carnaval. Jocul măştilor ce poate fi gigantic, şi ca volum şi ca înţeles, rămâne minor în cele mai multe dintre montări. Este de mirare că Ion Sava care a creat celebrul **Macbeth** cu măşti, nu şi-a propus acelaşi lucru cu **D-ale carnavalului** pentru a dezvolta ideea deosebirii dintre esenţă şi aparenţă, dintre **mască** şi **obraz**, sensul fundamental al măştii. Astfel se face că asistăm, de obicei, la un joc de salon cu miză mică, în locul unui pariu filozofic ce ar putea rezulta din jocul măştilor.

Modelul şi caricatura. Boem din bun simţ, dramaturgul Dumitru (Puşi) Dinulescu este boier din naştere şi nu suportă mitocănia şi kitsch-ul. În plus, s-a format pe lângă Teodor Mazilu, un alt mare adversar al mitocăniei cu lustru. Cine urmăreşte piesa **Casa cu ţoape** de Puşi Dinulescu, observă imediat că nu e mare deosebire între prostul gust proletar, denunţat, la vremea lui, de Mazillu şi cel actual ridiculizat de Dinulescu. Dimpotrivă, dacă "ţoapele" lui Mazilu resimt o chemare metafizică recepţionată defectuos, ale lui Puşi Dinulescu nu resimt nici o chemare în afară de hrană, băutură şi sex. Bărbaţii sunt priapici şi femeile nimfomane. În plus, în viziunea scenografului Viorel Penişoară Stegaru, au un cult inimitabil, al artei false. Trăiesc în camere tapetate cu imitaţie de blană de leopard, între tapiserii turceşti cu căprioare care se adapă în izvoare cristaline, etc. Ar fi de reflectat, doar, dacă această lume rudimentară din apartamentele de bloc care coabitează într-un concubinaj general, localizată în Bucureşti, este exclusiv românească. După coloratura lingvistică ai zice că da, însă acea realitate psihică exprimată prin iureşul sexualităţii care te asaltează din toate părţile nu este nicidecum **made în Romania. Casa cu ţoape** este un manifest violent împotriva calităţii mizerabile a vieţii bazată pe cultura de consum. Cazul lui Onel Popescu, "negustorul de maţe" din satira lui Puşi Dinulescu. Pentru a denunţa răul, literatura, arta, nu are alte mijloace decât să îl imite, mai curând să-l maimuţărească, adică să-l arate cât este de urât, exagerând uşor contururile. Caricatura modelului compromite modelul. Metodă ideală pentru oamenii cu discernământ cultural, riscantă pentru ceilalţi care pot confunda oricând caricatura cu modelul care a inspirat-o, găsind caricatura foarte atrăgătoare. Nu altfel s-a întâmplat cu limba personajelor lui Caragiale, o caricatură a modelului (limba literară) atât de seducătoare încât, nu o dată ne trezim vorbind limba lui Caragiale ("să am pardon",

"parol", etc.). Mircea Cornişteanu face din **Casa cu ţoape**, cel puţin în prima parte, un spectacol de comedie substanţial, bazat, în principal, pe identificarea spontană a caricaturii. Practician cu mare experienţă, el ştie să lanseze ticuri comice, laitmotive ce trec de la un personaj la altul la intervale minuţios calculate. Cel mai lucrat, în această manieră, este rolul nepoatei din Moldova care vine la Bucureşti, la **tuşa** şi **tuşu,** să se facă actriţă. Este un rol în care se răsfaţă cu dezinvoltură Geni Macsin, fără pigmentul moldovenesc necesar. Sfaturile mamei privind grija pentru virginitate ("să ai grijă de caisă"), prima lecţie de actorie privind "cele patru voci" (de cap, de piept, de stomac şi de ovare) dar, mai ales acel vers din Bacovia pe care îl pregăteşte pentru admitere ("barbar cânta femeia aceea"), sunt astfel de refrene comice care susţin (în contrast cu vorbirea buruienoasă a personajelor) o caricatură seducătoare a limbii literare. Deşi limbajul caricatural (cu "naşpa", "i-a pus-o") ţine de vorbirea argotică a tinerilor de astăzi, Mircea Cornişteanu vede, în rolurile principale, actori de vârstă. Poate că tocmai acest contrast face caricatura mai eficientă. Tamara Popescu joacă rolul epuizant al Georgetei, soţia înşelătoare şi înşelată a belferului Onel Popescu (interpretat lejer de Ion Colan), cu excese de pantomimă, încărcând inutil compoziţia. Leni Pinţea Homeag se adaptează mai greu la situaţia de amantă focoasă decât la aceea de femeie bărbată. Este grotescă pretenţia acestor oameni vârstnici de a prelungi tinereţea cu orice preţ printr-o sexualitate ostentativă. Nicolae Poghirc/ Matei, administratorul blocului, beat mai tot timpul, este de neînlocuit datorită acelul comic al disproporţiei pe care îl exploatează. Este un om fragil şi agitat, pare un Hopa Mitică în comparaţie cu nevasta lui corpolentă. În fine, Mihai Arsene interpretează cu arţag rolul vecinului intelectual, Sandu. Un ghinion real: în timpul spectacolului în premieră s-a blocat uşa pe care Sandu trebuia s-o deschidă în grabă. A fost şansa lui Mihai Arsene de a dovedi că poate lua decizii rapide în caz de nevoie. Nereuşind să iasă pe uşă, se aruncă pe fereastră, ceea ce face pripeala situaţiei şi mai comică. Regizorul face să crească ritmul şi în partea a doua. Conflictele dintre **tuşu** şi **tuşa** se înăspresc, se asasinează reciproc, devin spectre proiectate în fundal, vorbind cu voci de pe lumea cealaltă. Comedia primeşte o tentă metafizică, rămânând tot comedie. Dar tot ce urmează o bună jumătate de oră, acestei scene este vulgar şi repetitiv.

Mircea Cornişteanu (1944, Bucureşti): **Poteca trece printre stânci** de C. Dragoman (T.Dramatic. Braşov, 1973), **Vlaicu Vodă** de Alexandru Davila (T. Mihai Eminescu, Botoşani,1973). **O scrisoare pierdută** de I. L. Caragiale (1974), **Căsătoria** de N.V. Gogol (1974), **Aceşti îngeri trişti** de D. R. Popescu (1975), **Capul** de Mihnea Gheorghiu (1975), **O noapte furtunoasă** de I. L. Caragiale (1976), **Excursia** de Theodor Mănescu (1977), **Baia romană** de Stanislav Stratiev (1977), **O sărbătoare princiară** de Teodor Mazilu (1978), **Filfizonul pedepsit** de John Vanburgh (1978), **Gaiţele** de Al. Kiriţescu (1978), **Doi pe cal, unul pe măgar** de Oedrich Danek (1979), **A treia ţeapă** de Marin Sorescu (1979), **Conul Leonida faţă cu reacţiunea** de I. L. Caragiale (1980), **Iluzia optică** de Dumitru Solomon (1980), **Pensiunea Doamnei Olimpia** de I. D. Şerban (1981), **Richard II** de William Shakespeare

(1981), **O scrisoare pierdută** de I. L. Caragiale (1982), **Politica** de Theodor Mănescu (1982), **Al matale, Caragiale** după I.L. Caragiale (1983), **Un suflet romantic** de Tudor Popescu (1984), **Tot ce avem mai sfânt** de Ion Druţă (1985), **Nu ne naştem toţi la aceiaşi vârstă** de Tudor Popescu (1985), **Preşul** de Ion Băieşu (1985), **Trestia gânditoare** de Theodor Mănescu (1986), **Hanul enigmelor** de Marica Beligan (1986), **Puterea şi Adevărul** de Titus Popovici (1987), **Micul Infern** de Mircea Ştefănescu (1988), **Unchiul Vanea** de A. P. Cehov (1989), **Vărul Shakespeare** de Marin Sorescu (1990), **Cui i-e frică de Virginia Woolf?** de Edward Albee (1990) - T. N. Craiova. **Culorile** de Mihai Duţescu (1976), **Domnul Goe** de I. L. Caragiale (1977) - T. de păpuşi Craiova. **Fantoma cu bretele** după Oscar Wilde (1979), **Mobilă şi durere** de T. Mazilu (1979) - T. de Stat Oradea. **Funcţionarul invizibil** de Dumitru Solomon (1980) - T. de Stat Sibiu. **D'ale carnavalului** de I. L. Caragiale (1981) - T. George Bacovia, Bacău. **Fata morgana** de Dumitru Solomon (1982), **Anna Cristie** de Eugene O'Neill (1983) - T. Dramatic, Galaţi. **Pragul albastru** de I. D. Sârbu (1983) - T. Tineretului, Piatra Neamţ. **Ex** de Aldo Nicolaj (1984), **Variaţiuni pe tema dragostei** de Samuel Alioşin (1984) - T. Nottara. **Într-un parc pe o bancă** de Aleksandr Ghelman (1984) - T. Bulandra.. **Îmblânzirea scorpiei** de W. Shakespeare (1988) - T. Andrei Mureşanu, Sfântu Gheorghe. **Ţiganiada** după Ion Budai Deleanu (1991) - T. Ion Creangă. **Transfer de personalitate** de Dumitru Solomon (1991), **Nora** de Henrik Ibsen (1992), **Avarul** de Molière (1993), **Scrisori de dragoste** de A. R. Gurney (1993), **Revizorul** de N.V. Gogol (1995), **Tartuffe** de Molière (1996), **Unde-i revolverul?** de Görgey Gabor (1997), **Chinezii** de Michael Frayn (1998) - T. Nottara. **Zăpezile de altădată** de Dumitru Solomon (1995) - T. de Nord, Satu-Mare. **Milionar la minut** de Tudor Popescu (1995), **Pescăruşul** de A. P. Cehov (1996) - T. N. Târgu Mureş. **Dineu cu proşti** de Fr. Veber (2000 - T. N. Tg. Mureş). **Soţul păcălit** de Molière (2000), **Regii peţitori** de D. R. Popescu (2001), **Povestea Urşilor Panda**... de Matei Vişniec (2001), **Casa cu ţoape** de Dumitru Dinulescu (2003) – T.N. Craiova. Spectacole de operă: . **Frumoasa Elena** de Offenbach (1998) - T.N. de Operetă, Bucureşti).

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Aureliu Manea, O noapte furtunoasă de I.L. Caragiale. Teatrul Naţional Cluj Napoca, 1975.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Aureliu Manea

Un text vietnamez în commedia del'arte. Fiecare ştie totul despre fiecare. Legenda căutătorului de aur. Clovnii periculoşi ai lui Mazilu. Tragedia antică în viziune goetheană. Horia într-o icoană pe sticlă

Un text vietnamez în commedia del'arte. Primul text dramatic vietnamez pe care l-am cunoscut (**Povestea unui ghicitor, a bogătaşului furat şi a hoţului păgubitor şi a văduvei de lăudat**) are caracterul satiric, culorile tari şi gustul piperat al scenariului european al **commediei del'arte**. Asemănările sunt surprinzătoare ceea ce te duce cu gândul la o adaptare/cosmetizare a textului original în etapa traducerii (adaptare şi traducere, Paul Cornel Chitic). Este o satiră socială acidă cu adresă morală directă, ca în toate comediile populare ce ascund intransigenţa morală în burlsec şi gust al comicului gros. Atras, poate, de exotismul ideii de a monta un text al Orientului îndepărtat, Aureliu Manea, nu doar ilustrează parabola, ci strecoară idei generale. Nu supralicitează, în nici un caz, valoarea literară a piesei, cu simbologia ei morală simplistă, ci inventează, între altele, un alt tip de mişcare. Actorii nu păşesc pe suprafeţe plane, nu intră şi nu ies pe tradiţionala orizontală ci urcă sau coboară. Decoratorul Teodor Th. Ciupe şi-a imaginat stratificarea socială asiatică, foarte accentuată în text, utilizând scena pe verticală. La suprafaţă, trăiesc demnitarii iar trapele ascund subsolul unde se târăsc cei săraci. Jocul dintre sol şi subsol dezvoltă înţelesuri morale pentru că, în lumea de jos, coboară şi cei de sus (Guvernatorul, Prefectul, Secretarul), chemaţi de dorul Văduvei. Guvernatorul, interpretat amuzant de Gheorghe Radu este un om de paie parşiv şi lipsit de autoritate, Prefectul, un rol bun al lui Octavian Teuca, este un grăsan pe cât de iubăreţ pe atât de sensibil la mită, iar Bogatul So (Bucur Stan) e un zgârcit violent care îşi biciuieşte servitorii atinşi de boala somnului cu care i-a dotat regizorul. Văduva, jucată, în parodie de Elena Caragiu, este, într-adevăr "de lăudat" pentru că alături de Oc, "hoţul păgubitor" (interpretat inegal, deci cu momente foarte bune, de Petre Moraru) se prezintă ca speranţă a regenerării morale a unei societăţi corupte.

BCU Cluj / Central University Library

Dorel Vişan este "vietnamez sută la sută" în Scretarul Guvernatorului iar Gelu Bogdan Ivaşcu face din nou figură de protagonist într-un rol mic cum a mai făcut în **Meşterul Manole** de Lucian Blaga şi în **Unchiul Vanea** de Cehov.

Fiecare ştie totul despre fiecare. Când Rică Venturiano este încercuit şi începe **scena urmăririi**, clasica zarvă a fost înlocuită de pantomimă. Toţi eroii comediei (minus Spiridon) traversează scena în tăcere de câteva ori, cărând obiecte ce nu au nici o legătură cu scopul urmăririi. Rică este la adăpost de strădania lor, iar campania lor este departe de Rică. Această defilare fără scop precis scoate personajele în afara timpului real şi îi aruncă într-un interval de meditaţie, o breşă reflexivă în iureşul satirei. Sensul urmăririi s-a pierdut. Nimeni nu mai are poftă să-l prindă. Este iertat de toată lumea înainte chiar de a fi vinovat. Dar urmărirea trebuie să continue în apărarea unui mit: onoarea de familist a lui Jupân Dumitrache. Solidaritatea "echipei" Jupânului este aparentă. Ea funcţionează în spectacolul lui Aureliu Manea ca o stare de lehamite, de vid interior, încât demagogia finală a lui Rică Venturiano ne apare, în această lume golită de sens, ca o reminiscenţă de umanitate. Dumitrache, Ipingescu, Veta, Ziţa, Chiriac, au depăşit etapa demagogiei aflându-se pe o treaptă superioară a alienării. De fapt, ne spune regizorul, Jupân Dumitrache nu este atât de gelos precum pare, dar simulează gelosul care ar trebui să fie. Veta simulează şi ea sentimentalismul, e bisericoasă, ia poze bovarice dar şi bovarismul (cu lulea şi alcool) este simulat. Aureliu Manea "împinge" personajele lui Caragiale în lumea lui Teodor Mazilu. O preocupare constantă pentru că un coupée de la Teatrul Naţional din Cluj Napoca va reuni **Conul Leonida** cu **Sărbătoarea princiară**. Semnificativă pentru noua identitate a personajelor este scena tentativei de sinucidere a lui Chiriac, amplificată până la grotesc printr-o operaţie foarte simplă: despărţirea limbajului de acţiune. Chiriac **vorbeşte** despre sinucidere dar **face** totul să nu se sinucidă. Nici Spiridon nu se mai teme de biciul lui Jupân Dumitrache decât în virtutea inerţiei. Decorul lui Teodor Th. Ciupe se întemeiază pe trei elemente: patul, masa şi fereastra. Ele sunt purtătoare ale unui avertisment privind caracterul pragmatic, redus la nevoile fundamentale ale existenţei. Viziunea "instinctuală", temerară pentru anii '80, trebuie să-i fi creat probleme "necuviinciosului" regizor pentru că, Florica Ichim, în volumul **El, vizionarul Aureliu Manea** publică copia unor însemnări grăbite cu indicaţiile primite de Aureliu Manea din partea Comisiei de vizionare a spectacolului: "Ziţa să nu dea în Veta. Ziţa să nu mai vorbească repede. Chiriac şi Veta să nu se mai dezbrace. Să stea în pat decent. Veta să nu-l plătească pe Chiriac. Veta să nu mai umble cu oala de noapte. Rică să nu-şi dea pantalonii jos. Jupân Dumitrache să nu se încheie la pantaloni (în faţa publicului, probabil, n.n.)". Între versiunile cunoscute nouă, s-ar părea că Octavian Teuca exprimă cel mai bine obtuzitatea lui Jupân Dumitrache. În compania lui Dorel Vişan (Nae Ipingescu) care face din citirea gazetei **Vocea patriotului naţionale** un mini-recital satiric (nu fără ochiade cu publicul, mai ales la pasajul buclucaş cu

"situaţiunea" României care "nu se va putea clarifica, ceva mai mult, nu vom putea intra pe calea viritabilului progres până ce nu vom avea un sufragiu universale") creează acea stare jenantă când ai senzaţia că, de fapt, toţi ştiu totul despre fiecare şi că elementul care ţine în echilibru această lume este o subtilă dar indestructibilă complicitate. Sub stambele înflorate cu care o îmbracă Teodor Th. Ciupe, Veta (Elena Caragiu) ascunde un personaj diabolic. Unirea cu Chiriac (Petre Moraru) nu mai are nici urmă de suport afectiv: fiecare îşi urmăreşte scopul imediat. Doina Făgădaru reproduce cam sumar textul lui Spiridon, iar Ana Maria Dominic are performanţe de dicţiune în rolul Ziţei, considerabil comprimat prin accelerarea debitului verbal. Pe bună dreptate, dată fiind lipsa de semnificaţii a eroinei în domeniul limbajului. Un Rică Venturiano nevricos, tranşant, vindicativ, compune Gelu Bogdan Ivaşcu. O versiune novatoare a **Nopţii furtunoase** al cărei sens final este modernizarea lecturii prin contact cu noi sisteme satirice

Legenda căutătorului de aur. După un periplu controversat între Cluj Napoca şi Ploieşti, Aureliu Manea se întoarce în centrul iradiant al începuturilor sale care a fost Teatrul de Stat din Turda. Scenariul lui Valentin Munteanu **(Cotele apelor Dunării)** are, în anumite părţi, intensitate dramatică, deşi este evidentă simplicitatea şi stângăcia în valorificarea metaforei. Inginerul Promet caută cu tenacitate filonul de aur pierdut într-o mină părăsită. Surprins de prăbuşirea galeriei, **căutătorul de aur** rămâne îngropat în adâncurile minei, nici în viaţă, nici în moarte, dar împăcat cu sine. El poate vorbi cu cei de la suprafaţă, încât putem asista la un dialog revelator pentru frumoasele însuşiri morale ale inginerului. Ideea de care s-a apropiat Aureliu Manea este acel "eroism de fiecare zi" la care face apel, literatura contemporană. Manea ia textul în serios şi montează subiectul în cadrul unei întruniri a actorilor ce urmează să repete o tragedie. Ideea are un efect de consacrare a valorii eroice a accidentului de mină ca şi versurile ce intersectează scenariul, cîntate de chitaristul Mircea Bocoş. Sub ochii noştri, inginerul Promet trece din realitatea dramatică în suprarealitatea tragică, din particular în general, din dramă, în baladă, fixându-se în conştiinţa colectivă pe care o reprezintă cântăreţul, ca erou legendar. Păcat că finalul este fals (directorul minei îl salvează cu preţul vieţii pe căutătorul de aur) şi în contrasens: legenda avea nevoie de moartea şi nu de salvarea eroului. Ne-am fi aşteptat ca decorul realizat de Clara Racz Manea să reprezinte nu exteriorul, gura minei, ci străfundurile galeriei, acolo unde se află personajul principal, acolo unde se petrece tragedia. Decorul în teatru trebuie să aducă pe scenă nevăzutul, altminteri devine un pleonasm ce poate fi înlocuit oricând de film sau fotografie.

Clovnii periculoşi ai lui Mazilu. Explorator constant al dramaturgiei lui Teodor Mazilu, Aureliu Manea este autorul unei versiuni importante cu **Aceşti nebuni făţarnici,** textul programatic al dramaturgului. O **farsă atroce**, totuşi, farsă, începând cu aventurile galante ale lui Iordache şi "fuga în Paradis", până la morţile violente din final. Maladia de care suferă personajele lui Mazilu este simularea

sensibilității și mimetismul cultural. Mediocre și pragmatice prin definiție, ele trăiesc în plin paradox: nu pot respira fără referințe lirice și culturale prost memorate. Chemarea sensibilității, sublimului, transcendentul de care fac atâta caz ("trebuie să plâng și eu în fața unui apus de soare, anafura ei de viață", spune Iordache) este autentică, dar exprimă o tragică neputință care îi condamnă, astfel, să existe la frontiera fără nume dintre absurd și tragic. Incursiunile în orizontul spiritului, atât de bine prinse prin ascensiunea ratată în Paradis, nu sunt altceva decât deplorabile fenomene de mimetism. Acești oameni suferă de "mitomanie" într-un sens periculos, în sensul pe care însuși Aureliu Manea l-a vizat când i-a numit **clovni periculoși**. Sunt **periculoși** într-adevăr, prin pragmatismul care le permite să negocieze toate valorile, inclusiv spirituale, cum ar fi intrarea în paradis. Teodor Mazilu reușește, aici, să pună într-o metaforă generală negoțul cu absolutul pe care și-l propun, ca pe un ultim profit, eroii săi. Înălțarea în Rai a lui Iordache și Dobrișor cu Silvia și Camelia este, firește, o caricatură, consecința idealului exprimat de Iordache atât de succint de a poseda "și eternitatea și mașina la scară". Aureliu Manea supune această lume unui examen rece, nici nu o contestă prin satiră, nici nu o explică prin dramă. Adaugă textului o zeflemea subțire care se ridică deasupra satirei, subliniind candoarea agresivă a **clovnilor periculoși**. Cu un grup de actori devotați (Klara Sebök, Vali Zitto, Lazsló Gerö, Csiki Lazsló, Dehel Gàbor) pe care îi pune în valoare prin numeroase soluții dinamice, Aureliu Manea se arată într-o corespondență spirituală creatoare cu literatura lui Teodor Mazilu.

Tragedia antică în vizune goetheană. Un subiect antic (**Ifigenia în Taurida**) tratat de un poet clasic, în mizanscena unui regizor modern (**Aureliu Manea**) sunt, din premisă, câteva contraste extrem de atractive care își propun, nici mai mult, nici mai puțin decât să redescopere dramaturgul ascuns la umbra lui **Faust**. În conformitate cu un ideal de armonie clasică, Goethe dizolvă tensiunile violente și "inestetice" ale anticelor întâmplări; relațiile dintre personaje sunt, în chip superior, binevoitoare iar pornirile lăuntrice pline de bune intenții. Thoas, aprigul rege al Tauridei o râvnește pe Ifigenia, dar nu face uz de autoritate pentru a obține mâna preotesei templului Dianei. Rătăcitorul Oreste, regăsindu-și sora este măcinat de remușcări. Ifigenia însăși se martirizează între patria natală și poporul din Taurida care a adoptat-o iar, pe de altă parte, pentru dragostea frățească pe care i-o poartă blestematului Oreste. Conflictele nu sunt motivate din exterior ci dinăuntru, sursa lor fiind simțul moral al individului. Dar "simțul moral" ne trimite la psihologie și într-adevăr, de o argumentare psihologică este vorba la Goethe și nu de una socială sau religioasă. Rezultă o piesă statică ce se susține prin intensitatea stărilor sufletești și patetismul expresiei literare. Greu de clasificat, **Ifigenia** lui Goethe: nu este nici tragedie, nici dramă ci, mai curând, melodramă, dacă termenul nu ar trimite în registru minor o operă importantă ca atitudine umanistă și filozofie clasică. Totul se petrece ca într-o tragedie povestită care se încheie cu dezlegarea conflictelor prin simplă

conversaţie. Thoas, impresionat de frumuseţea morală a Ifigeniei, se resemnează şi îi îngăduie să plece în patrie împreună cu Pilade şi Oreste, fraţii ei. Un final tezist prin care Goethe nu se arată preocupat de logica tragediei şi a construcţiei dramatice ci de afirmarea unui model moral. Aureliu Manea a întreprins un examen critic al textului aducând personajele în cea mai neliniştitoare actualitate, însoţind frumoasele simţiri ale personajelor lui Goethe cu mici comentarii ironice perfect motivate: spectacolul este o succesiune de scene de "mare dramă", întrerupte de mici breşe ironice sau burleşti inventate de regizor. Ceea ce nu exclude "ariile" eroice, nici tiradelele, nici momentele de virtuozitate poetică sau secvenţele sublime bine puse în valoare prin îndrumarea atentă a actorilor. Fără a-şi pierde nobleţea clasică, Ifigenia este adusă printre noi. Frumuseţea neîntreruptă a simţirii, încremenirea în sublim, sunt întrerupte cu stări de nelinişte şi incertitudine, ipocrizie sau duplicitate. Personajul ni se oferă adâncit prin tulburătoare momente de pierdere a conştiinţei ce traversează spectacolul. Mirela Cioabă (Ifigenia) a găsit în Aureliu Manea nu numai un regizor ci şi un pedagog pe care l-a urmat cu inspiraţie şi a creat un rol important prin supleţea cu care se adaptează la variatele faţete ale personajului, de la eroism la resemnare. Alături de Mirela Cioabă joacă Adrian Zavloski (Oreste), un tânăr actor cu predispoziţii lirice, Mihai Clita (Arkas), cu o impecabilă ţinută bărbătească, Valentin Vlădăreanu (Pilade) şi Alexandru Anghelescu în rolul regelui Thoas confecţionat, cu siguranţă, de regizor, în note bufone.

Horia într-o icoană pe sticlă. Literat cu manifestări enciclopedice (critic şi istoric literar, poet, prozator, specialist în Ion Vinea şi Lucian Blaga), Mircea Vaida este şi autor dramatic cu o preocupare specială şi afectuoasă pentru istoria Transilvaniei. O mai veche evocare despre Horia destinată teatrelor de păpuşi devine piesă de teatru în toată regula. Drama, intitulată **Execuţia se repetă**, este un eseu de filozofia istoriei conceput la un anumit nivel de generalizare cu o deplină libertate de argumente. Sunt comentarii libere pe marginea documentului şi nu reconstituire documentară a personalităţii lui Horia. Autorul porneşte de la premisa că împrejurările sunt cunoscute şi nu mai este nevoie decât de o discuţie liberă, între cunoscători, prilej pentru speculaţii îndrăzneţe. Autorul angajează un dialog imaginar între Horia şi Împăratul Iosif al II-lea de la Viena, întrerupte de secvenţe colaterale în care apar figurile de plan secund: Cloşca, Crişan, notarul Brünen, Ludovica, fiica acestuia şi, cum stă bine unei drame istorice, pictorul Curţii imperiale ce lucrează, simultan, la portretul lui Horia şi al Împăratului. În plus, el reprezintă alături de Ludovica fenomenul de simpatie europeană faţă de revendicările românilor din Transilvania. Insolită este perspectiva asupra împăratului de la Viena ("un biet împărat", spune Mircea Vaida cu un umor mai puţin vinovat decât atrocitatea sentinţei imperiale împotriva moţilor) dar şi constituirea unui portret al lui Horia în viziune sacralizată. În ce îl priveşte pe Iosif

al II-lea, Mircea Vaida îl disculpă, parţial, prin imperativele "necesităţii istorice" şi îl tratează în stilul familiar al împăraţilor din basmele populare. Adăugând şi nota de resemnare pe care o adaugă actorul Tudorel Filimon, rezultă portretul unui bonom, chinuit de o boală necruţătoare, pasionat de filozofia istoriei. Pentru simetrie, şi Horia este transfigurat în stilul religios al viziunii populare. La rândul sau, Aureliu Manea a decupat figura lui Horia şi l-a transformat într-o efigie hieratică, într-o icoană pe sticlă pe care o încarnează, în spectacol, Emilian Belcin. Soluţia lui Manea este surprinzătoare şi ingenioasă prin simplitate: Horia nu se agită, este imobil, statuar. Vorbeşte cu contemporanii din perspectiva metaistoriei la înălţimea căreia detaliile se estompează, asperităţile dispar, rămânând doar atât cât este necesar pentru o controversă teoretică. Succesiunea de dialoguri din care este alcătuită piesa, accentuează caracterul static al structurii, dar Aureliu Manea a ştiut să transforme inactivitatea epică a piesei în stil. Expresiv şi consistent, decorul lui Virgil Svinţiu creează cadre funcţionale ce valorifică latenţele simbolice ale textului. Ileana Negru/Ludovica este credibilă în nebunia profetică a fetei care se închină în faţa imaginii sacralizate a lui Horia. Ion Tudorică/Notarul, Victor Nicolae, inert în rolul Pictorului, Bucur Stan/Cloşca, Petre Dondoş/Crişan, se subordonează rigorilor unui spectacol ce se impune prin sobrietate şi nu prin vivacitate stilistică.

Aureliu Manea (1945, Cluj): **Rosmersholm** de Henrik Ibsen (1968), **Fedra** de Jean Racine (1978) - T. de Stat Sibiu. **Anotimpurile** de Arnold Wesker (1969) - T.N. Timişoara. **Filoctet** de Sofocle (1969) - T.N. Iaşi. **Tigrul** de Murray Schisgall (1971), **Roata în patru colţuri** de Valentin Kataev (1971), **Gaiţele** de Alexandru Kiriţescu (1972), **Cotele apelor Dunării** de Valentin Munteanu (1977), **Domnişoara Iulia** de August Strindberg (1979), **Medeea** de Seneca (1980) – T. de Stat Turda. **Jocul dragostei şi al întâmplării** de Marivaux (1973), **Povestea unui ghicitor şi a bogătaşului furat şi a hoţului păgubitor şi a văduvei de lăudat,** adaptare după un autor anonim vietnamez de Paul Cornel Chitic (1973), **A douăsprezecea noapte** de William Shakespeare (1975), **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale (1975), **Pacea** de Aristofan (1976) **Conul Leonida faţă cu reacţiunea de I.L.Caragiale /O sărbătoare princiară de Teodor Mazilu** (1978), **Tartuffe** de Molière (1981), **Ispita** de Constantin Cubleşan (1983), **Surorile Boga** de Horia Lovinescu (1983), **A doua conştiinţă** de Barbu Delavrancea (1984), **Execuţia se repetă** de Mircea Vaida (1984), – T. N. Cluj Napoca. **Arden din Kent,** anonim englez, sec al XVI-lea (1978), **Trei surori** de A.P.Cehov (1988), **Woyzek** de Georg Büchner (1990) - T. Municipal, Ploieşti. **Titanic Vals** de Tudor Muşatescu (1979), **Sub clar de lună /Proştii sub clar de lună** de Teodor Mazilu (1986) - T. Maghiar de Stat, Cluj Napoca. **Iphigenia în Taurida** de J.W. Goethe (1982) - T. de Stat Petroşani. **Cenuşăreasa** după Fraţii Grimm (1982), **Iepurilă, varză dulce** de Constantin Cubleşan (1982), **Cartea cu Apolodor** de Gellu Naum (1986) - T. de păpuşi, Cluj Napoca. **Pescăruşul** de A.P. Cehov (1983) - T. de Stat, Reşiţa. Spectacole de operă: **Amorul doctor** de Pascal Bentoiu (Conservatorul Gheorghe Dima, Cluj Napoca, 1983), **Flautul fermecat** de W.A.Mozart (1985) – Opera Română, Cluj Napoca.

Alexandru Tocilescu, Oblomov după I.A. Goncearov de Mihaela Tonitza Iordache. Teatrul Bulandra, 2003.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Alexandru Tocilescu

Paradis de ocazie. Un oratoriu comic. Oblomov din Livada de vişini.

Paradis de ocazie. Ca în orice comedie, în **Paradis de ocazie** subiectul şi intriga sunt formale, fără semnificaţie în sine, fiind folosite din nevoi de mobilizare a personajelor şi de sistematizare a replicilor. Ca în comediile lui Baranga, în **Paradis de ocazie** de Tudor Popescu satira se îndreaptă împotriva falsificării principiilor democratice, a impostorii şi incompetenţei şi, prin reflex, împotriva deturnării unor destine. Se vorbeşte, ca la Baranga, despre progresul tehnic, promovarea noului, idei mari, plantate, pentru contrast, pe un teren minor (o fabrică de lenjerie de damă), care îngăduie toate complicităţile comice. Dâncu, directorul fabricii, are vagi preocupări filozofice şi scapă, din când în când, termeni de specialitate. A vorbi despre maieutica socratică în producţia de portjartiere este de un comic enorm pe care Alexandru Tocilescu nu îl ratează ştiind să dezvolte incidentele în obsesii comice. Piesa este, de fapt, o şedinţă (comică) a Consiliului de administraţie a întreprinderii, prilej pentru caricaturistul care este Tudor Popescu, să construiască o galerie de caractere comice foarte variate, începând cu Dâncu, directorul filozof, care îşi avertizează subalternii asupra pericolului "alienării", până la "tovarăşa Frâncu" de la sindicat, acoperind cu discursuri demagogice jalnica stare a întreprinderii. Nu lipseşte grupul "pozitiv" care ameninţă confortul filozofic al lui Dâncu. Inginerul Răducu este tânărul care va conduce ostilităţile. Este un Spiridon Biserică, pentru cine îşi mai aminteşte **Mielul turbat** de Aurel Baranga, care asigură victoria finală a Binelui. Pentru a nu părea un pozitiv insipid, Răducu poartă barbă, aşa cum evocatul personaj al lui Baranga afişa o perfidă bonomie. Enumerând toate aceste însuşiri ale comediei lui Tudor Popescu, nu am epuizat meritele de detaliu (replică, dialog), deşi nici el nu este scutit de clişee. A fost o şansă pentru autor să lucreze cu Alexandru Tocilescu, printre puţinii tineri regizori interesaţi de comedie. După un spectacol nonşalant cu **Nevestele vesele din Windsor** de Shakespeare care funcţiona (mecanic) în formula musical-ului, devenind profund spre final, în scena umilirii lui Falstaff, Tocilescu îşi consolidează un profil stilistic printr-un spectacol inventiv în trucuri comice, cu

ingenioase funcţiuni acordate decorului labirint al lui François Pamfil. Şi aici, ca şi în spectacolul shakespearian, regizorul ataşează în final o "efigie": tovarăşa Frâncu (interpretată savuros de Tamara Buciuceanu Botez) se epuizează într-un monolog autocritic, susţinut cu mişcări mereu mai dezarticulate, ca o marionetă cu arc. Lumea acuzată de Tudor Popescu nu este deloc veselă, dimpotrivă. Este o lume de marionete oricând demontabile. Alexandru Tocilescu se bizuie pe Tamara Buciuceanu Botez şi pe Hamdi Cerchez (Dâncu) până la riscul unui recital în doi.

Un oratoriu comic. Deşi atât de lăudată, **O scrisoare pierdută** nu este la fel de jucată. În ultimele trei decenii am reţinut trei versiuni: una celebră, a lui Liviu Ciulei la Bulandra, alta, remarcabilă, a lui Mircea Marin, la Braşov, care te ducea într-o societate organizată după legi de tip mafiot, alta, reformatoare, a lui Silviu Purcărete, la Teatrul Mic, cu Tipătescu exersând la flaut într-un parc englezesc. Se mai poate adăuga versiunea lui Mircea Cornişteanu de la Craiova şi nu multe altele. Aşadar, după ani de străduinţă, Teatrul Naţional din Bucureşti are, în fine **O scrisoare pierdută** în repertoriu. Alexandru Tocilescu a dezvoltat uimitor textul într-un spectacol de patru ore, construind momente numeroase de teatru fără text. Unele, adevărate miracole ale Actorului, în care Mircea Albulescu, Ştefan Iordache, George Ivaşcu, Dan Puric execută delicioase bravuri în prelungirea textului. Ornamentaţia muzicală abundentă avansează de la uvertura cavernoasă (cu refrenul **Aoleu** ieşit, parcă, din plămânul uriaş al unei Românii în agonie), la cântecul de masă de tip comunist ("noi suntem membrii aceluiaşi partid"), la aria de operă şi la muzica **havy metal.** Însăşi scrisoarea cu bucluc este pusă pe muzică şi cântată în repetate reprize ca o arie de operă. Adăugând figuraţia amplă (bărbaţi, femei şi tineri, bătrâni, pubere, preoţi şi handicapaţi), **Scrisoarea pierdută** a lui Tocilescu arată ca un oratoriu comic, **o operă de trei parale**, cel puţin în prima parte care, de altfel, nu seamănă deloc cu partea a doua. Prima parte, al cărei decor a fost gândit de regretatul pictor Sever Frenţiu, arată ca un platou de filmare unde se face un **teleplay** după piesa lui Caragiale. Acţiunea se petrece în curtea casei cu coloane a "prefectului asasin" construită în stilul pagodă al ţiganilor contemporani, cu vedere la stradă şi numeroase detalii din umbra textului: poliţişti, pipiţe, brancardieri, trecători. Dintre ele se desprind marile personaje. Multe, ingenioase şi năstruşnice sunt inovaţiile lui Tocilescu. Negocierile dintre Tipătescu şi Caţavencu se desfăşoară, când pe terenul de tenis, când pe telemobil, dolarii aceluiaşi Tipătescu sunt conservaţi într-o pungă de plastic ascunsă în scorbura unui copac din curte, familia numeroasă a lui Pristanda ("unsprezece suflete") este reprezentată, înduioşător, de un singur suflet, fetiţa lui cea mai dragă care ia ore de vioară şi masacrează, de preferinţă, **Anotimpurile** de Vivaldi (ce bine se descurcă pe scenă copilul Olivia Niţă !), Cetăţeanul turmentat este un factor poştal călare pe bicicletă, etc. În afara rumorii naţionale înţeleasă ca oratoriu comic, regizorul este preocupat nu de modificarea ci de nimicirea identităţii consacrate a personajelor. Acest tip de abateri de la model sunt, pentru cunoscătorii textului, inepuizabile surse de comedie. George Ivaşcu în Tipătescu este mic şi rău, cu febrilităţi ce trec, imprevizibil, în isterie. Ipocrizia de salon a iubirii pentru Zoe este abolită,

relaţia celor doi fiind tulburată, adesea, de şuturi şi scatoalce reciproce. "Joiţica" Magdei Catone a depăşit nobilul bovarism care o leagă de Tipătescu pentru adulterajul în serie dar actriţa nu creează un personaj ci, mai curând, expune un temperament. Cu Răzvan Vasilescu (Ghiţă Pristanda), un poliţist din zilele noastre, Tocilescu trebuie să se fi amuzat teribil la repetiţii inventând pe loc te miri ce acroşeuri /cârlige. Il dezbracă de uniforma de poliţist, îl îmbracă în combinezon anti-tero, îl strecoară, la întâlnirea electorală, printre alegători în poziţia culcat ca să-l prindă pe Caţavencu de fudulii, ş.a.m.d. Funcţionează ireproşabil tandemul Farfuridi (Mircea Albulescu) – Brânzovenescu (Dan Puric) rivalizând cu înaintaşii lor, Dem Rădulescu şi Mircea Diaconu din spectacolul lui Liviu Ciulei, nu numai prin comicul disproporţiilor. Mircea Albulescu, masiv, impozant, trăieşte intens obsesia "trădării" în cuvinte bolmojite, încă neconstituite în reproşuri raţional formulate, asemenea programului său electoral. Il are mereu alături pe Dan Puric, crispat în demnitatea de membru al partidului, ambiţios şi meschin, în sfârşit, Cetăţeanul turmentat este în întregime restructurat. Actorul Radu Gabriel dibuieşte haotic cu braţele după căi fantasmatice pentru aflarea adevărului electoral absolut ("eu cu cine votez?") pe care îl caută cu pasiune şi ebrietate. În acest iureş al revizuirilor, Ion Lucian rămâne senin şi imperturbabil în Trahanache, în timp ce Ştefan Iordache/Caţavencu ne uimeşte cu mobilitatea expresiei, spontaneitatea reacţiilor, atacul neobişnuit al replicii. Actualizând în forţă, Alexandru Tocilescu speculează ilustra zicere caragialiană "Europa e cu ochii pe noi", motiv pentru care pune întâlnirea electorală sub semnul drapelului înstelat al Uniunii Europene. Cu toate acestea, spectacolul nu are o supratemă, ceea ce e bine, dar nici o idee coordonatoare, ceea ce e rău. Dacă, stilistic, prima parte este un **teleplay**, a doua este un film **horror.** Agamiţă Dandanache/Florin Zamfirescu nu este, nici mai mult, nici mai puţin decât un vampir (sau bampir, cum zice Caragiale) pentru motivul, poate, că şi el "suge sângele poporului". Efortul regizorului de a face o sinteză a României contemporane pe un text foarte docil la asemenea apeluri, nu ne poate scăpa. Senzaţia finală este de lucru pe bucăţi, pe poante, pe detalii care nu iradiază ci rămân imobilizate în bucuria clipei.

Oblomov din Livada de vişini. "Munca l-a creat pe om, dar nici lenea nu a omorât pe nimeni" era cândva o anecdotă anti-evoluţionistă şi anti-marxistă pentru că prima parte a afirmaţiei exprimă esenţa gândirii materialiste. Oblomov (personajul romancierului rus Goncearov), celebru prin aversiunea înăscută, nu faţa de muncă ci faţă de orice iniţiativă, faţă de mişcare, în general, era, la mijlocul secolului al XIX-lea un avertisment de esenţă socialistă împotriva acelui **dolce far niente** al aristocraţiei, nu numai ruse, pentru că apare şi în versiuni occidentale, ca de pildă la Oscar Wilde, în **Portretul lui Dorian Gray**, scris puţin mai târziu. Se prepara în eprubetele intelectualilor egalitarismul, visul etern al omenirii. Asadar, Oblomov, cu un mesaj social la origine, a evoluat într-un simbol filosofic. **A fi sau a nu fi** al lui Shakespeare este mai puţin important; problema filozofică pe care o pune Oblomov este **a te mişca sau a nu te mişca.** Citim în elegantul caiet program al spectacolului că Dostoievski vedea în Oblomov efigia negativă a tipului rus pe care, asemenea lui Cioran la noi, o compara cu tipul european/german, pozitiv. Cu

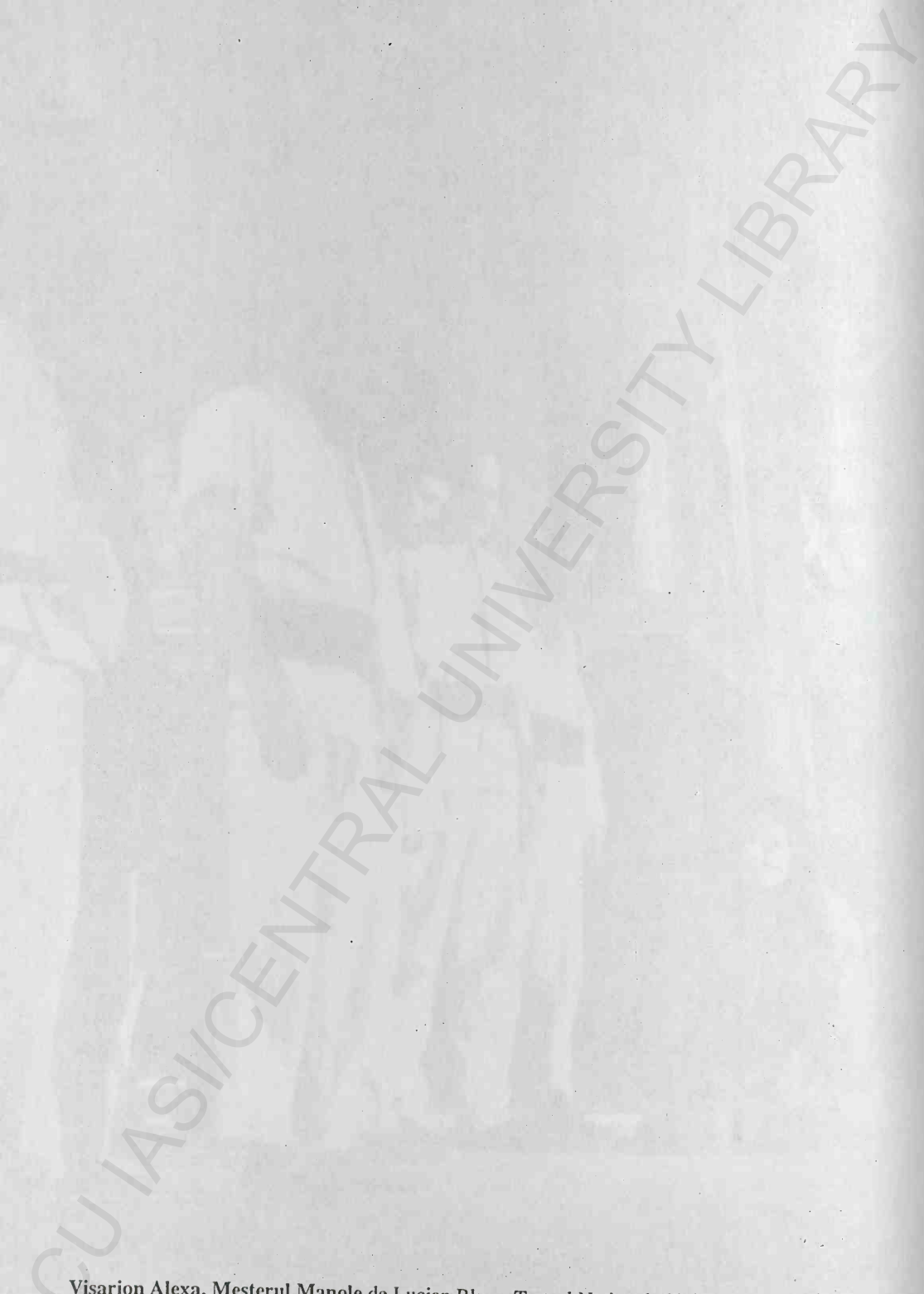
timpul, s-a descoperit că oblomovismul nu este strict rusesc ci specific uman. Cel mai bine îl caracterizează Mihaela Tonitza Iordache: "Oblomovistul nu se implică. Se retrage din faţa ordinii şi progresului social, trăieşte din amintiri, niciodată în viitor. Prezentul său e pasiv, el nu ia decizii. El nu afirmă, nici nu neagă ceva, el e uimit, îşi pune întrebări mici privind actele celorlalţi pentru că nu le poate înţelege". Într-adevăr, Oblomov nu este un leneş rudimentar ci un filozof al imobilităţii care nu teoretizează un sistem de idei ci îl consacră de la sine. Din Oblomov al lui Goncearov se trag numerosi leneşi celebri ai literaturii ruse de la Gogol la Arkadi Avercenko al cărui Mecena din microromanul **Farsa lui Mecena** este, în ciuda înzestrărilor sale un adept al inactivităţii. Oblomov poartă cu sine (aşa bondoc, roşcat şi hirsut cum apare în interpretarea lui Mihai Constantin) mari simboluri existenţiale de la **inconveniantul de a te fi născut** al lui Cioran la ataraxia antică a fericirii vegetale. Spectacolul este o cotitură stilistica în cariera lui Tocilescu. Nevoia de neconformism care a însoţit nu numai opera, dar şi viaţa lui Tocilescu (este printre puţinii oameni care nu s-a atins niciodată de ceea ce se înţelege prin "costum şi cravată") a coborât la zero. Micile abuzuri cu care obişnuia să-şi coloreze avangardismul au dispărut, iar cultul excesului a fost înlocuit cu un ideal de coerenţă şi armonie. Secretul este că detaliile realiste primesc, aici, valoare simbolică pe când, înainte, detaliile simbolice nu aveau şi o susţinere realistă. Jocul dintre artă şi realitate este nesfârşit şi împrumuturile, reversibile. Elementul cel mai activ în acest context nu mai este celebrul **halat al lui Oblomov** ci patul pe rotile, butoi al lui Diogene în care îşi petrece viaţa sa de melc, vehicul al vieţii şi catafalc în acelaşi timp. Oblomov pare omul care ratează totul dar, în primul rând, o mare iubire care începe cu o formidabilă scenă de teatru: frumoasa Olga cântă aria Casta Diva din **Norma** de Bellini lăsând să-i susure printre degete şuvoaiele unei fântâni arteziene ca în **Muzica apelor** de Haëndel. Aici, ca şi în restul spectacolului, Luiza Cocora/Olga, ne surprinde prin fragilitatea patetismului şi un fel de a trăi pasiunile cu privirea întoarsă înăuntru. Şi Olga şi Andrei Stolz (Mihai Verbiţchi, zvelt, generos, altruist) încearcă să-l activeze pe Oblomov, crezând că au de-a face cu o toană oarecare şi nu cu o nestrămutată credinţă în imobilitate. Doar Agafia/Virginia Mirea (cumpătată, harnică, devotată) ştie să îl ia aşa cum este, nu din pătrundere filozofică ci din înţelepciune. Noi înşine suntem indignaţi că acestui om îi lipseşte atât de puţin pentru a semăna cu ceilalţi. Adaptând pentru scenă romanul lui Goncearov, Mihaela Tonitza Iordache îl trage foarte aproape de Cehov din **Livada de vişini** iar regizorul consimte bucuros la un astfel de comparatism. Astfel că Zahar Trofimâci, servitorul lui Oblomov, interpretat copios de Sebastian Papaiani, este un Firs perfect. "Mutat" în rolul lui Firs din **Livada de vişini**, Sebastian Papaiani nu ar avea nimic altceva de schimbat decât cuvintele. Ca şi acolo, finalul îi aparţine: cortina se lasă peste cuvintele sale mormăite despre nobleţea pierdută a boierilor de altadată care nu îşi permiteau să se descalţe singuri.

Alexandru Tocilescu (1946, Bucureşti): **Sânziana şi Pepelea** de Vasile Alecsandri (Studioul Casandra, 1971), **Războiul vacii** de Roger Avermaete (T. de Nord, Satu Mare, 1973), **Swanewitt** de August

Strindberg (T. Maria Filotti, Brăila, 1974), **Fire de poet** de Eugene O'Neill (T. Maria Filotti, Brăila, 1974), **Amurgul unui cocor** de Junji Kinoshita (T. Alexandru Davila, Piteşti, 1976), **Maria şi copiii ei** de Oswaldo Dragun (T. Alexandru Davila, Piteşti, 1978), **Nevestele vesele din Windsor** de William Shakespeare (T. Tineretului, Piatra Neamţ, 1978), **Haina cu două feţe** de Stanislav Stratiev (T. Giuleşti, Bucureşti, 1979), **Paradis de ocazie** de Tudor Popescu (T. Ion Vasilescu, Bucureşti, 1979), **Concurs de frumuseţe** de Tudor Popescu (Teatrul de Comedie, 1980), **Program special L.B.** de Stephen Poliakoff (T. Tineretului, Piatra Neamţ, 1980), **Occisio Gregorii în Moldavia Vodae tragedicae expresa** de Samuil Vulcan şi **Barbu Văcărescul, vânzătorul ţării** de Iordache Golescu (T. Bulandra,1982), **Io, Mircea Voevod** de Dan Tărchilă, (T. Bulandra, 1986), **Cabala bigoţilor** de Mihail Bulgakov, **Tartuffe** de Molière (1982) - T. Bulandra, **Hamlet** de William Shakespeare (T. Bulandra, 1985), **Antigona** de Sofocle (T. Bulandra, 1993), **Repetabila scenă a balconului** de Dumitru Solomon (T. Sică Alexandrescu, Braşov), **Mireasa mută,** după **Femeia mută** de Ben Johnson (Teatrul de Comedie, 1995), **Angajare de clown** de Matei Vişniec (Paris, 1995), **Poate Eleonora...** de Gellu Naum (Theatrum Mundi, Bucureşti, 1997), **Libertinul** de Erich Emmanuel Schmidt (T. Bulandra, 1998), **Faust** de Charles Gounaud (Opera Naţională Română, Bucureşti, 1998), **O scrisoare pierdută** de I.L. Caragiale (T.N. Bucureşti, 1999), **Amanţii însângeraţi** de Chikamatsu Monzaemon (Teatrul Naţional Bucureşti, 2001), **Oblomov** după romanul lui I. A. Goncearov (T. Bulandra, 2003)

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY



Visarion Alexa, Meşterul Manole de Lucian Blaga. Teatrul Naţional, Cluj Napoca, 1974.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Visarion Alexa

Energia expresivă. O sărbătoare princiară. Personajul văzut din spate

Energia expresivă. Prin montările de după 1900 (Max Reinhard, Erwin Piscator, Giorgio Strehler, Liviu Ciulei, Jean Vilar), Georg Büchner rămâne o descoperire a secolului al XX-lea. Autor din categoria precocilor geniali, anticipând specia poeţilor blestemaţi, a parnasienilor şi simboliştilor, Büchner accentuează, prin traseul prematur întrerupt al vieţii (1813 – 1837), un halou de genialitate ce învăluie destinul său literar. Cele trei drame pe care a apucat să le scrie pînă la vârsta de 24 de ani (**Moartea lui Danton, Leonce şi Lena, Woyzeck**), au devenit puncte de referinţă în palmaresul oricărui regizor. Prin lecturile regizorale deja menţionate şi multe altele, mai puţin cunoscute, secolul trecut a descoperit în opera lui Büchner acel brechtianism înainte de Brecht şi energia protestului social a cărui prezenţă la începutul secolului al XIX-lea, în plin romantism, rămâne cu totul enigmatică. Drama frizerului militar Franz Woyzeck care îşi ucide iubita porneşte de la un fapt divers ridicat, în manieră dostoievskiană, la nivelul unor mari semnificaţii existenţiale, de un tragism exprimat cu obiectivitate rece. Comentatorii au descoperit în Woyzeck **omul fără însuşiri** al lui Robert Musil, ultragiat de un mediu ostil, redus la starea de fiinţă necuvântătoare. El devine cobaiul experienţelor medicale stupide ale Doctorului militar dar, în acelaşi timp, animal de experienţă al unei lumi cinice care se amuză să experimenteze pe altul, propriile maladii. În logica răsturnată a lumii care îl elimină pe frizer, agitându-se şi provocându-şi plăceri istovitoare sub privirile mustrătoare ale Nebunului, nu Woyzeck este porţiunea bolnavă, ci lipsa de speranţă a unui organism social în derivă. Este lumea pe dos din Shakespeare în care nebunii sunt sănătoşi la minte iar normalii sunt adevăraţii bolnavi. Într-un aranjament propriu al textului, Visarion Alexa subliniază sensul protestatar al dramei reconstituind cu prioritate **mediul** şi, numai după aceea, **caracterele,** astfel încât contextul social explică motivele nevrozei lui Woyzeck. Se constituie din detalii percutante o comunitate pestriţă alcătuită din perechi spontane

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ce se dezlănţuie într-o mişcare trepidantă, epuizându-se până la pierderea raţiunii într-un ritual al instinctelor acoperit de şoapte nearticulate. Între acestea, refrenul **tot aşa,** într-o halucinantă damnare erotică ce ţine loc de activitate. De altfel, **activitate** este însuşi sloganul declamat de grupul de ostaşi ce defilează în uniforme de paradă pe străzile urbei, expus ca simbol al unei masculinităţi oarbe şi agresive. Laitmotivul avea un fin ricoşeu în actualitatea anilor '80 a căror deviză oficială era "activitatea în toate domeniile". O compoziţie regizorală solidă ale cărei înţelesuri polemice sunt completate de personajele de bâlci: Proprietarul de baracă, Omul cal, Omul maimuţă, Vestitorul de bâlci, Dansatoarea. Făpturi din altă plămadă rătăcesc în acest bâlci al deşertăciunilor din care nu va întârzia să ţâşnească sângele. Predicatorul îşi strigă în pustiu avertismentele, Marie, iubita lui Woyzeck, cedează Tamburului major, participând la această nesfârşită nuntă obscenă care anesteziază, cutremură şi răscoleşte sufletele. Întors în sine, pradă unor obsesii de care nimeni nu ştie, Woyzeck priveşte cu ochi ciclopici o realitate care îl terorizează. Este taciturn, într-un univers în care cei gureşi (vezi stupiditatea ştiinţifică a Doctorului şi suficienţa filozofică a Căpitanului) sunt lipsiţi de gândire, iar gânditorii sunt muţi sau nebuni. Woyzeck şi Nebunul sunt personaje complementare, Martirul şi Filozoful. În încremenirea ochilor larg deschişi ai actorului Răzvan Vasilescu citim o spaimă fără putere şi o blândă imputare. Woyzeck este martirul moralei, cel ce aplică sancţiunea, fiind purtătorul unui imperativ etic, a acelui **trebuie** atât de pregnant în spectacolul lui Visarion Alexa. "Trădarea Mariei ar trebui să aibă corp, să poată fi apucată", spune Woyzeck. Alexa a făcut astfel încât a materializat şi trădarea şi contextul ei, a reuşit să restituie imaginile chinuitoare dindărătul ochilor lui Woyzeck. Toată acea lume maniacală confecţionată de regizor, piesă cu piesă, este viziunea infernală a lumii umane, percepută cu severitate de un martir al ei. Asasinarea Mariei, în acest sistem de argumente, nu mai are brutalitatea crimei pasionale ci fermitatea sancţiunii. Comunitatea precară resimte crima într-o stare de perplexitate, urmată de întreruperea acelei **stagnări în agitaţie** pe care o acuză Visarion Alexa. Personajul literar este laconic, aproape mut, are cea mai puţină cantitate de text dar Visarion Alexa ştie să umple tăcerea sa cu semnificaţiile ei. Într-o puternică imagine finală, apa mlăştinoasă în care Woyzeck vrea să arunce cuţitul crimei este alcătuită din corpurile epuizate de frenezia instinctelor. Un spectacol de teatru incomod, nefalsificat, nud şi violent, un spectacol de regizor în care actorii sunt importanţi prin atribuţiile de echipă. Reţinem docilitatea chinuită, perplexitatea devastatoare a lui Florin Zamfirescu/Woyzeck, blândeţea serafică a lui Răzvan Vasilescu/Nebunul, ingenuitatea viciată a Irinei Mazanitis /Marie.

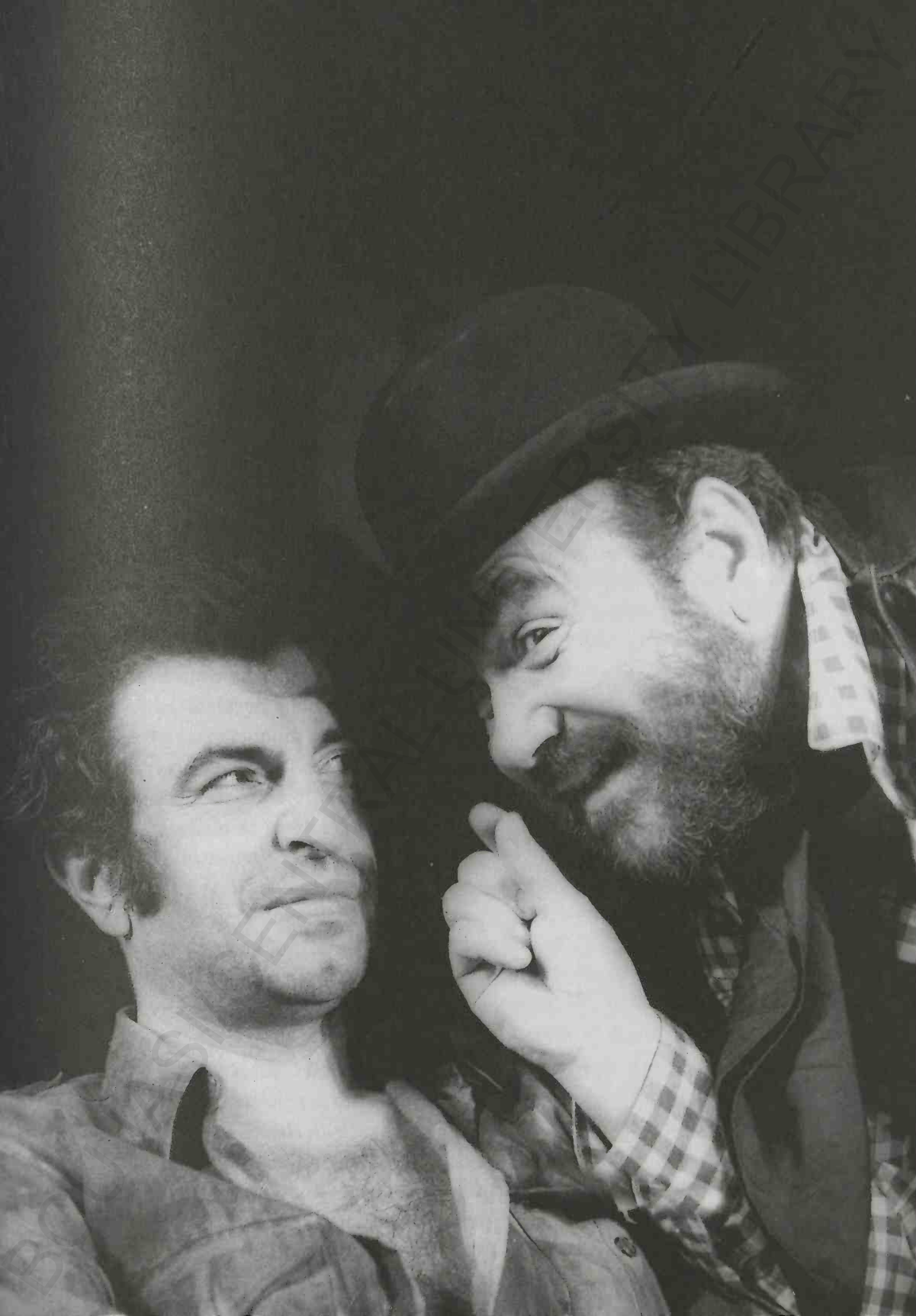
O sărbătoare princiară de Teodor Mazilu, o mică piesă de antologie a dramaturgiei contemporane, este printre puţinele texte dramatice româneşti contemporane care au avut şansa unor versiuni scenice comparative. După versiunea hipnotică a lui Aureliu Manea (Cluj-Napoca), violentă, a lui Cristian Ioan (Târgu Mureş), evo-

catoare, a lui Mircea Cornişteanu, aparenta dramă istorică nu şi-a găsit în Visarion Alexa un adept ci doar un admirator. Situaţia istorică pe care o comentează dramaturgul este unică prin absurd: nobilul ungur Varga şi soţia lui, Iuliana, o silesc pe fiica lor, Apolonia, să se sinucidă pentru că a fost violată de ţăranii răsculaţi în frunte cu Gheorghe Doja, nume pe care Mazilu nu îl pomeneşte dar noi îl evocăm pentru o mai concretă situare istorică. Ei aşteaptă vizita consilierului aulic de la Viena şi vor ca acesta să ofere împăratului dovada simţului maghiar al onoarei şi demnităţii. Visarion Alexa transpune scenic această idee în scena sărutului părintesc care ucide. Eroarea este realismul nociv în care este montat un text perfid ce păstrează toate aparenţele realismului (fie acesta istoric), fiind, de fapt, un pamflet abstract împotriva naturii josnice a vanităţii. Altfel spus, regizorul ia lucrurile la propriu, ceea ce contravine nu numai climatului piesei (legendar, bizar, sumbru, medievalist, atroce) ci şi spiritului mazilian, în general. Lipseşte acea atmosferă stranie de **fin de partie** ce adăposteşte şi motivează acel refuz al condiţiei tragice care aruncă în grotesc personajele lui Mazilu. Replicile importante nu sunt tratate analitic, în imagini teatrale, ci se aglomerează în descărcări discursive a căror valoare teatrală rămâne exclusiv pe seama actorilor. Din motive greu de identificat, o relaţie emblematică cum este aceea dintre nobilul Varga şi soţia sa Iuliana, două fiinţe sudate prin abjecţie, cum obişnuia să spună Mazilu, rămâne doar enunţată şi nu argumentată. Spectacolul evoluează convenţional la nivelul unei conversaţii de salon, un pic teribilistă, ceea ce şi este piesa lui Mazilu, dar cu o anume şiretenie. Dincolo de protocolul absurd al conversaţiei despre o crimă elegantă se află farsa tragică a unor destine alienate prin practica auto-mistificării. Amintind interpretarea concentrată a lui Viorel Comănici în Varga, portretul lui Nemeş creat de Doru Buzea, delicateţea Iuliei Boroş în Apolonia, rămânem cu impresia că Mazilu nu şi-a găsit în Visarion Alexa cel mai convingător interpret.

Personajul văzut din spate. Cea mai tristă dramă care s-a scris vreodată este, probabil, **Livada de vişini.** Asişti, nu la sfârşitul unei lumi, ci la sfârşitul lumii. Nimeni nu este ucis, spintecat, înecat în butoiul cu vin, nici tranşat şi gătit, ca în Shakespeare. Cu toate acestea, sentimentul tragic este mai apăsător decât în **Richard III** sau **Titus Andronicus.** Toate personajele lui Cehov sunt fundamental triste în afara optimistului Petea Trofimov care este un demagog. Parte, pentru că şi-au ratat viaţa, parte pentru că urmează s-o rateze. Cehov a înlocuit sentimentul tragic al dramei cu cel elegiac al poeziei, de aceea **Livada de vişini** este, poate, o elegie în genul dramatic. Cel mai trist dintre personaje este bătrânul şi devotatul Firs. Căci, ce este altceva elegia dacă nu sentimentul trecerii ireversibile a timpului pe care Firs îl reprezintă în chip esenţial. Este greu de găsit un personaj mai semnificativ decât Firs. Un rol secundar, ai zice la prima lectură. Dar semnificaţia lui este insinuantă, progresivă şi, în final, emblematică. Descoperi la Cehov o dublă dramă: a celor ce pleacă şi a celor ce rămân. Pleacă la Paris Liubov Andreevna şi Gaev, rămâne

Lopahin, cumpărătorul livezii. Firs nici nu pleacă, nici nu rămâne. Va pleca şi el, murind. Dar, murind deodată cu livada de vişini, este un fel de a rămâne. Are perfectă dreptate Visarion Alexa (care şi-a încheiat spectacolul cu ajutorul lui Sabin Popescu) să se concentreze cu atâta îndârjire asupra lui Firs, lăsând celorlaţi actori libertatea riscantă de a se dezvolta în interiorul propriului stil. Dar, luminând puternic pe Firs, împinge în penumbră celelalte personaje. Spectacolul de la Timişoara se remarcă prin demnitate estetică. Imaginea este austeră. Emilia Jivanov îndepărtează obiectele de prisos păstrînd numai dulapul cu jucării căruia Gaev îi aduce un omagiu patetic şi găunos. O platformă cu largi interstiţii, luminată dedesubt, o punte în plan înclinat ce face legătura între lumea lui Firs şi Ceilalţi. Paşii bătrânului servitor pe scândurile platformei amintesc şi ei de scrâşnetul criblurii risipite pe scenă în spectacolul lui Visarion Alexa cu **Unchiul Vanea** de la Teatrul Naţional din Cluj Napoca de acum mai bine de un sfert de secol. Asculţi, ca şi atunci, moara timpului. Discipol al lui Visarion Alexa, Sabin Popescu a dus la bun sfârşit munca maestrului său, mare admirator al lui Cehov şi a găsit o surprinzătoare soluţie pentru Firs. Cu acest rol Horia Ionescu a întâlnit o mare şansă pe care nu o ratează. Apariţia lui fantomatică pe puntea ce leagă scena de sală, înaintarea lentă, cu paşi mărunţi şi rari, cu umerii căzuţi este a unei siluete negre, şterse, indistincte, expusă, în cea mai mare parte a timpului, din spate. Pare să ilustreze expresivitatea personajului văzut din spate teoretizată de Georges Banu într-un eseu. O expresie fără chip, pentru că faţa nu mai poate adăuga nimic senzaţiei copleştioare a omului învins, văzut din spate.

Visarion Alexa (1947, Botoşani): **Cartofi prăjiţi cu orice** de Arnold Wesker (1970), **Doi tineri din Verona** de William Shakespeare (1970), **Procurorul** de G. Djagarov (1972), **O pasăre dintr-o altă zi** de D.R.Popescu (1972), **Unchiul Vanea** de A.P.Cehov (1973), **Meşterul Manole** de Lucian Blaga (1974)- T. N. Cluj Napoca. **O sărbătoare princiară** de Teodor Mazilu (1978) - T. Mihai Eminescu, Botoşani **Năpasta** de I.L. Caragiale (1974), **Puterea şi adevărul** de Titus Popovici (1975), **Pasărea Shakespeare** de D.R. Popescu (1976), **Două ore de pace** de D.R.Popescu (1977), **Puterea şi adevărul** de Titus Popovici (1976), **Siswe Bansi a murit** de Athol Fugard (1975), **Barbarii** de Maxim Gorki (1977, **Da sau nu** de Aleksandr Ghelman (1978), **Goana** de Paul Ioachim (1979), **O noapte furtunoasă** de I.L.Caragiale (1979), **Woyzeck** de Georg Büchner (1981) - T. Giuleşti. **Echipa de zgomote** de Fănuş Neagu (1982), **Anonimul veneţian** de G. Berto (1982), **D-ale carnavalului** de I. L. Caragiale (1984), **Trei surori** de A.P. Cehov (1988), **Livada de vişini** de A.P. Cehov (1998, în colaborare cu Sabin Popescu) – T.N. Timişoara. **Nopţile regilor** după William Shakespeare (1990), **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian (1990) – T.N. Bucureşti., **Tararabumbia** după A.P. Cehov (1996), **Pescăruşul** de A.P.Cehov (1997), **Astă seară se joacă fără piesă** de Luigi Pirandellor (1998), **Revoluţia oarbă** de L.M. Arcade (2000). În străinătate: **O noapte furtunoasă** (Teatrul de artă, Moscova, 1982), **Richard al III-lea** de William Shakespeare (Milwookee, SUA, 1984), **Un carnaval al dragostei**, după A.P. Cehov (1989), **Woyzeck** de Georg Büchner (1990), **Sub coroana regilor**, scenariu propriu după **Richard III, Macbeth şi Regele Lear** de William Shakespeare -Teatrul Fontanen, Malmö, Suedia. **D-ale carnavalului** de I.L. Caragiale (Teatrul Lindbauer, Reykjavik, Islanda, 1989), **Richard al II-lea** de William Shakespeare (Kentucky Shakespeare Festival, SUA, 1993), **Neînţelegerea** de Albert Camus (Teatrul Kiew, Freiburg, Germania, 1994).



Dan Micu, Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă de Horia Lovinescu. Teatrul Nottara, 1979

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Dan Micu

A vorbi sau a nu vorbi, aceasta-i întrebarea. Binele steril şi Răul fecund

A vorbi sau a nu vorbi, aceasta-i întrebarea. Viaţa reginei Fedra scrisă de Jean Racine este una dintre marile poveşti de dragoste ale Europei. Mare, pentru că iubirea Fedrei pentru Hyppolit, fiul soţului ei, regele Teseu, este interzisă. Tragedia este, însă a remuşcării, nu a iubirii. Nu iubirea este glorificată ci tortura morală, chinurile pe care le îndură Fedra din cauza iubirii nelegiuite pentru Hyppolit. Racine însuşi o compătimeşte în **Prefaţă:** "les moindres fautes y sont severement punies". Perspectiva asupra tragediei este, la Racine, mai curând catolică, jansenistă decât umanistă. Mai târziu, un alt mare catolic, Paul Claudel va rezolva un conflict similar prin promisiunea unei iubiri postmortem, în **Cumpăna amiezii (Partage du Midi).** Pentru Racine, dragostea Fedrei este sălbatică şi nechibzuită iar piesa pe care i-o dedică nu este o tragedie ci o sancţiune. Poetul francez s-a ferit să o absolve pe regină, mulţumindu-se să consemneze întâmplările nefericite ale eroilor acuzând, prin metafora insistent reluată a **monştrilor** (monştrii stârpiţi de Teseu, monstrul care îl nimiceşte pe Hyppolit) contradicţiile de nepătruns ale naturii umane, al căror simbol rămâne Fedra. Versurile sale, cu incomparabila capacitate de a crea imagini şi în toată perfecţiunea lor formală, au astăzi o cadenţă uşor desuetă. Regizorul şi actorii riscă să se încurce în formalismul mitului iar poza de tragediană seduce prea puţine ambiţii actoriceşti. Infruntând aceste conjuncturi, Dan Micu optează pentru o înscenare academică în care grija pentru cuvântul rostit se asociază cu o savantă folosire a pauzelor. Roland Barthes scria despre Fedra că este o **tragedie nominalistă** pentru că nu dragostea ci declaraţia, numirea ei ar fi miza tragică. Este de mirare că în programul de sală nu găsim nici o referinţă la Roland Barthes, cu atât mai mult cu cât ni s-a părut că spectacolul lui Dan Micu se bazează pe unele argumente extrase din autorul eseurilor **Despre Racine.** Este cel puţin incomplet să o citezi pe Micaela Slăvescu, ignorând pe Barthes, Henri Bremond, Lucien Goldman sau Raymond Picard care au scris substanţial despre autorul **Fedrei. A vorbi sau a nu**

BCU "LUCIAN BLAGA" UNIVERSITY LIBRARY

vorbi, aceasta e întrebarea, spune Barthes despre **Fedra** parafrazând pe Hamlet. Ne place să credem că tăcerile laborios lucrate de Dan Micu, aici îşi au temeiul. Este foarte derutantă neconcordanţa dintre decorurile Annei Tamas şi realitatea dinamică a spectacolului. Pare că regizorul ar fi abdicat de la un consens iniţial cu scenograful. Imaginea scenică sugerează că ne aflăm într-o tabără militară iar personajele sunt încartiruite în corturi. Intr-un **Argument,** Dan Micu ne vorbeşte despre **Fedra** ca "teatru politic". Poate în plan secund, pentru că în prim plan se află, totuşi, Fedra cu pasiunile ei exprimate de Melania Ursu cu mijloace ce ţin de stilul tradiţional al imaginii de tragediană. Mihai Gingulescu (Teseu), Cornel Popescu (Hyppolit) şi Adrian Mazarache (un foarte interesant actor din generaţia tânără) aduc interpretări de fineţe într-un spectacol elaborat şi curajos.

Binele steril şi răul fecund. Ipoteza planetei nimicite, motiv cu sugestii ştiinţifico-fantastice de mare circulaţie în cultura secolului al XX-lea revine sistematic, alcătuind un sector distinct în opera dramatică a lui Horia Lovinescu. **Hanul de la răscruce, Omul care şi-a pierdut omenia, Paradisul, Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă** sunt mărturia unei obsesii a conştiinţei îngrijorate de soarta planetei. **Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă** porneşte din legenda fratricidului biblic percepută prin filtrul karamazovismului. Tatăl din piesa lui Horia Lovinescu este leit Feodor Karamazov din romanul lui Dostoievski, Alioşa este uşor de recunoscut în Abel iar Dmitri, în Cain. Trimiterea dostoievskiană este chiar mai puternică decât pretextul biblic, dar numai împreună dau sensul exact al meditaţiei lui Horia Lovinescu asupra existenţei tragice examinată pe un plan ontologic prin legenda fratricidului, pe altul existenţial prin legendarul roman al lui Dostoievski. Cain şi Abel din piesa lui Lovinescu nu sunt doar versiuni teoretice reprezentând laturile contrare ale firii umane ci şi sinteze ale dualităţii universale: bine şi rău, frumos-urât, idealism-materialism. Ce poate însemna, astăzi, Cain şi Abel, se întreabă autorul. Aşezarea în actualitate, cu date şi argumente extrase din experienţa istorică şi psihologică a secolului XX, cu anxietatea sa atomică şi miltitaristă, este ceea ce îl interesează în primul rând. Abel va fi, astfel, un om blajin şi onest, un idealist care percepe lumea prin filtru liric. Este tipul apolinic, contemplativ, în perfectă opoziţie cu fratele său Cain, omul de acţiune, tipul dur, dionisiac. Între ei se află Ana, cu dramatica ei sfâşiere între încântătoarea sterilitate apollinică şi brutala fertilitate dionisiacă, între angelic şi diabolic, fără putinţă de opţiune pentru Abel sau Cain. În fuziunea dintre frumosul steril şi urâtul fecund stă, în fond, mişcarea însăşi, motorul vieţii şi al morţii. Drama Anei care îl iubeşte pe Abel dar procreează cu Cain are miză filozofică. Dan Micu realizează la Teatrul Nottara un spectacol de excepţie pe un text privit cu neîncredere timp de două decenii şi uitat între coperţile unei cărţi. În decorul lui Mihai Mădescu – un adăpost antiatomic în prim plan şi un lan de grâu (darul vieţii) în pustiul de cenuşă din fundal – Dan Micu dă consistenţă realistă unei abstracte parabole intelectuale. Regizorul refuză ipotezele lucrând pe

certitudini: Pământul **chiar** a fost transformat într-un deşert de cenuşă şi singurii săi supravieţuitori, Tatăl, Cain, Abel şi Ana sunt siliţi să ia de la capăt Vechiul Testament. George Constantin se întâlneşte în **Jocul vieţii...** cu un rol emblematic iar Dan Micu, la rândul lui, cu actorul ideal. George Constantin pare, nu un actor, ci un aparat actoricesc capabil de imprevizibile performanţe, cu o facultate aparte de a aluneca imperceptibil dintr-o stare în alta, la fel de convingător în ridicol, grotesc sau sublim. Prin fuziunea efectelor vocale şi de mişcare, creează acel amestec dificil de exprimat dintre infern şi paradis, dintre bufonerie şi crucificare. El poartă în sine într-un conflict atroce (care nu va putea lua sfârşit decât prin autosuprimare) atât pe Abel cât şi pe Cain. George Constantin restituie într-o unitate artistică un rol a cărui cheie este contradicţia însăşi. Ştefan Sileanu comunică asprimea şi forţa masculinităţii dar şi vidul interior al unui individ ce încearcă să supravieţuiască în civilizaţia armelor ce secătuieşte afectiv fiinţa umană. Mai sărac în efecte, rolul lui Abel este interpretat carismatic de Alexandru Repan. Dana Dogaru (Ana), fără a putea evita totdeauna stângăciile lipsei de rutină, are un final foarte bun în care descoperă fatalitatea de a fi împărţită egal între rai şi iad, între caznele şi bucuria genezei.

Dan Micu (1949, Sibiu – 1999, Bucureşti): **Lăpuşneanul** după Costache Negruzzi (Studioul Casandra, 1971), **Prinţesa Turandot** de Carlo Gozzi (1971), **Războiul vacii** de Roger Avermaete (1972), **Speranţa nu moare în zori** de Romulus Guga (1973), **Cabala bigoţilor** de Mihail Bulgakov (1973), **Piticul din grădina de vară** de D.R.Popescu (1974), **Tartuffe** de Molière (1974) – T. N. Târgu Mureş. **Paradisul** de Horia Lovinescu (1974), **Nu am încredere în bărbaţi** de Anatoli Sofronov (1974), **Ulciorul sfărâmat** de Heinrich von Kleist (1976) - **T. Nottara. Răceala** de Marin Sorescu (T. Bulandra, 1977), **Fedra** de Jean Racine (T.N. Târgu Mureş, 1978), **Mâţa-n sac** de Georges Feydeau (T. Nottara, 1978), **Articolul 214 şi Conul Leonida faţă cu reacţiunea** de I.L.Caragiale (T. Bulandra, 1979). **Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă** (1979), **Noi, subsemnaţii** de Aleksandr Ghelman (1980), **Karamazovii** după F.M. Dostoievski de Horia Lovinescu şi Dan Micu (1981), **Negru şi roşu** de Horia Lovinescu (1983), **Trăsura la scară** de Mihai Ispirescu (1984), **Cum vă place** de William Shakespeare (1985), **Ultimul bal** după romanul Pădurea spînzuraţilor de Liviu Rebreanu de Ion Brad şi Dan Micu (1986), **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale (1987), **Intr-o dimineaţă** de Mihai Ispirescu (1988), **Al patrulea anotimp** de Horia Lovinescu (1989) – T. Nottara. **Mătrăguna** de Niccolo Macchiavelli (1991), **Dacă dă Dumnezeu şi plouă** de Th. Denis Dinulescu şi Nicolae Mateescu (1993) – T. Mic. **Scapin** după Molière (1994), **În spatele frontului** după Jaroslaw Hašek (1998), **La petite Piaf** după Antoine de Saint Exupery (1998) - T. Anton Pann Râmnicu Vâlcea. **Anton Pann** de Lucian Blaga (1995), **Tehnica raiului** de Mihai Ispirescu (1996), **Năluca** de Fănuş Neagu, Lucian Chişu şi Dan Micu după Panait Istrati (1998) – T. N. Bucureşti. În străinătate: **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale (1982), **Cum vă place** de William Shakespeare (1984), **D-ale carnavalului** de I.L. Caragiale (1990), **Vicleniile lui Scapin** de Molière (1991) - Teatrul Petöfi, Veszprem, Ungaria. **Visul unei nopţi de vară** (Teatrul Katona Iozsef, Kecskemet, Ungaria, 1992).

Gelu Colceag, D'ale carnavalului de I.L. Caragiale. Teatrul Naţional, Bucureşti, 2002.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Gelu Colceag

Jubileul Caragiale (Tablă de materii). Carnavalul bucureştean. Comedia ca stare de spirit.

Jubileul Caragiale (Tablă de materii). 29 ianuarie 2002. Teatrul Naţional din Bucureşti. Sala Atelier. Premieră. Mofturi la Iunion. Un scenariu de Liviu Dorneanu după proza lui Caragiale. Forfotă. Maşini oficiale. Bodyguarzi şi telemobile. Reporteri şi fotoreporteri. Critice şi critici. Actori şi actriţe. Lume, lume... Miniştri şi blitzuri. Ion Iliescu, Răzvan Theodorescu, Dinu Săraru. Iliescu şi Theodorescu. Iliescu şi Săraru. Săraru şi Theodorescu. Iliescu şi Principesa Margareta. Petre Roman împreună cu fostul Petre Roman. Garderobă. Cozi, fulare, paltoane, jetoane. Sală mică, lipsă aer, căldură mare. Cabaret la Iunion. Bonsoar Lache, bonsoar, Mache. Iancu Verigopolu înfipt în colţul Hotelului Continental: "ei, monşer, dacă n-ar fi ea cu micile ei economii". Domnişoara Cecilia Pavugadi. "Eşti teribil, monşer, parol!". "Uite, vezi, ăsta e cusurul lui: e măgar, violent şi n-are maneră". "Ai puţintică răbdare". "Legea noastră penală prezintă o lacună, n-are pedeapsa cu moartea". "Carevasăzică, să intri dumneata în casă la mine cu pumnalul, cu toporul, cu conspiraţii, cu comploturi şi asasinaturi şi eu să stau cu mâinile în şolduri şi, în loc să te iau de urechi ca pe un măgar şi să-ţi zic: destul! Pân'aci, nu-ţi permit mai mult în ţara mea..." " Parol? Ei aş, c'eşt' copil?" " Alle gutte Drei singe, sind vier". Cuplete. Aglăiţa şi o botină din cea mai fină. Ţal: Salutare nene Mandache. Salutare neică. Fără diplomaţia ei, era să dau acuma afară muştele din Cişmigiu. Caragiale, rotofei în interpretarea lui Vlad Ivanov, se plimbă de la o masă la alta printre personajele sale. Pălării de damă. Meloane. Ţal! Lucru mare. Cine are de gând să îl critice pe Liviu Dorneanu pentru că a făcut un scenariu după **Momente şi schiţe** trebuie să ştie că un scenariu nu poate fi niciodată genial. Eventual, spectacolul lui Gelu Colceag. Ca în mai toate scenariile după proza lui Caragiale, autorul trăieşte printre personajele sale, ceea ce, din punct de vedere strict biografic, este cât se poate de exact. Sociabilitatea lui Caragiale este proverbială. Şi-a risipit viaţa în

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

conversaţii uluitoare, în presă, bodegă şi cafenea, trăind alături de eroii lui, "semeni în toate slăbiciunile", spunea criticul Pompiliu Constantinescu. Trăia cu adevărat ori "se documenta" după metoda realistă? În viziunea lui Gelu Colceag, Caragiale poartă totdeauna cu sine creionul şi notes-ul pe care le scoate din buzunar oriunde s-ar afla pentru a nota ce i se pare important în momentele sale de inspiraţiune, asemenea lui Maupassant. Printre nu puţine banalităţi, Gelu Colceag creează pe această idee, o scenă cu totul remarcabilă care ne vorbeşte despre acel proces inefabil al trecerii oamenilor din viaţă în literatură. Veturia (din familia lui Ghiţă Calup, prototipul lui Jupân Dumitrache), se desprinde de grup şi se transformă, sub ochii noştri, în Ziţa din **Noaptea furtunoasă.** Este cea mai rafinată scenă din spectacol, alături de prologul în care Gelu Colceag pune în scenă ceea ce părea absolut imposibil de înscenat: inventarul de cuvinte din **Moşii. Tablă de materii.** Toată această uvertură este concepută ca un spectacol de euritmie, cadenţat, un cor dansant la care participă cincisprezece-douăzeci de actori. În rest, **Mofturi la Union** este un spectacol previzibil, vesel şi multicolor, în care defilează caracterele cunoscute, ilustrate mai mult sau mai puţin inspirat de generaţia tânără a Naţionalului. Actori tineri sau în pragul maturizării (Marius Florea Vizante, Monica Davidescu, George Ivaşcu, Ilinca Goia, Tomi Cristin, Medeea Marinescu, Brânduşa Mircea, Mihai Călin şi mulţi alţii) care nu au încă ponderea marilor actori caragialieni de la Alexandru Giugaru, Grigore Vasiliu Birlic şi Carmen Stănescu la Marin Moraru, Dem Rădulescu, Victor Rebengiuc, Mariana Mihuţ şi Mircea Diaconu. Important este că a reuşit ce şi-a propus: să ne arunce în lumea lui Caragiale aşa cum era, fără actualizări confuze. Ne aflăm în Bucureştii de altădată, pentru o seară la Union cu celebrul cupletist I.D. Ionescu brav precursor al lui Tănase, şi a dansatoarelor sale. Un spectacol de cabaret în care părţile cântate şi dansate (coregrafia, Roxana Colceag) sunt şi cele mai amuzante. Aplauze şi urale. Coşuri cu flori şi jerbe. Monica Davidescu oferă flori lui Ion Iliescu. Mihai Călin, Principesei Margareta. Lume, lume. lume – vreme frumoasă – dever slab... Criză teribilă, monşer.

Carnavalul bucureştean. După ce şi-a reglat tirul cu **Mofturi la Union**, o reconstituire de epocă, nostalgică şi evocatoare, Gelu Colceag s-a cufundat iremediabil în Caragiale: **D-ale carnavalului** are un haz nebun şi, pe deasupra, înoitor. Colceag descoperă un echivalent românesc al carnavalului în "teatrul cucilor", obicei de iarnă din Muntenia, asemănător, în oarecare măsură, Irozilor din Moldova sau Căluşului din Oltenia. Ai impresia că vezi pentru prima dată **D-ale carnavalului.** Nu ştim cine este Iuri Isar, autorul decorului. Nici nu place acest decor. Este critic, doreşte ilustrarea unui Bucureşti mititel cu clădiri anexe, puse de-a valma, dar este ingenios: poţi vedea "frizăria" lui Nae Girimea şi din interior dar şi dinspre stradă, doar mutând câteva panouri. Sunt două variante celebre ale carnavalului în literatura română. Prima, a lui Alecsandri din **Iaşii în carnaval sau**

Un complot în vis, alta a lui Caragiale. Nu este exclus ca, aşa cum a preluat "complotul în vis" al lui Taki Lunătescu scriind **Conul Leonida**, Caragiale să fi scris, în replică la carnavalul moldovenesc al lui Alecsandri, acest carnaval bucureştean. Gelu Colceag se întoarce, mai curând, la carnavalul lui Alecsandri, reprezentat prin Teatrul Irozilor. Din fericire, folosind "obiceiul cucilor" nu se pierde în erudiţie antropologică ci lucrează cu umor, pe secvenţe, le examinează, le dezvoltă, le face să explodeze. Ştie, mai ales, că piesa a fost scrisă ca să facă plăcere şi nu să demonstreze te miri ce teorie despre specificul românesc. Doar soba de tuci ("godinul") din centrul scenei – nu "explodează" cînd Miţa Baston toarnă petrol pentru a aţâţa focul. Alexandru Georgescu (un Alexandru Giugaru în devenire, în Iancu Pampon), masiv şi comic, colorând rolul cu grosolănii simpatice), Marius Florea Vizante care zburdă în rolul lui Iordache, calfa devotată dar şireată a şpiţerului, Vlad Ivanov în rolul lui Crăcănel, un pic prea lucrat, dar fin, foarte fin, pe tipul timidului tenace, curajoasa Corina Dănilă care înfruntă rolul Miţei Baston cu efecte de voce autoritare, Cecilia Bârbora, atât de distinsă în Didina Mazu cât să pună în lumină vulgaritatea rivalei sale, dar şi Gavril Pătru, cu trăsăturile lui stilizate şi cu aroganţa acestui Don Juan Bucureştean care este Nae Girimea, chiar dacă stă prea mult pe poză – toţi joacă mai bine împreună decât luaţi separat. Aici trebuie să ne gândim la plăcerea de a juca teatru, dar şi la reţeaua de relaţii scenice pe care o poate instaura doar regizorul.

Comedia ca stare de spirit. Marea comedie amară a lui Shakespeare este **A douăsprezecea noapte.** Finalul, cu cele trei nunţi care unesc pe Olivia cu Sebastian, (cel mai subţirel personaj al piesei, cu o partitură pe cât de schematică, pe atât de importantă în rezolvarea conflictului), pe Viola (sora lui, care joaca într-un interminabil travesti ca valet al lui Orsino) cu suspinătorul duce Orsino şi, în fine, pe Mari, camerista Oliviei, cu Sir Tobby Belch, cavalerul vinului), se întunecă în monologul final al bufonului Feste prin cunoscuta **baladă a ploii şi a vântului**: "când eram fecior la mama/ o, ce ploaie şi ce vânt..." Ploaia şi vântul ce spulbera pe nesimţite viaţa omului, ne spune scepticul Shakespeare. La **Teatrul de Comedie** unde se aduna toţi admiratorii lui Ştefan Bănică junior (Feste) şi ai lui Tudor Chirilă (Malvolio), Gelu Colceag a adăugat un pigment dramatic care ne atrage atenţia că nici o comedie nu e întreagă fără o lacrimă bine plasată. Între altele, a inclus în textul de scenă **Sonetul 64** în care poetul, scârbit de lume, invocă moartea, dar îl reţine un amănunt: "Scârbit de toate, m-aş stinge fără glas/ Dar dragostea, murind, cui să o las?" Ceea ce nu înseamnă că Gelu Colceag a transformat comedia în dramă, dimpotrivă, el are darul de a construi situaţii comice productive ce funcţionează pe tot parcursul spectacolului ca dispozitive care, abia atinse, declanşează râsul. Aceste "dispozitive" sunt, pe de o parte, atmosfera îndoliată din casa Oliviei care continuă cu încăpăţânare să-l plângă pe fratele ei, pe de alta, aceeaşi atmosferă din casa ducelui de Orsino care suspină după incoruptibila Olivia, plină de mistere în

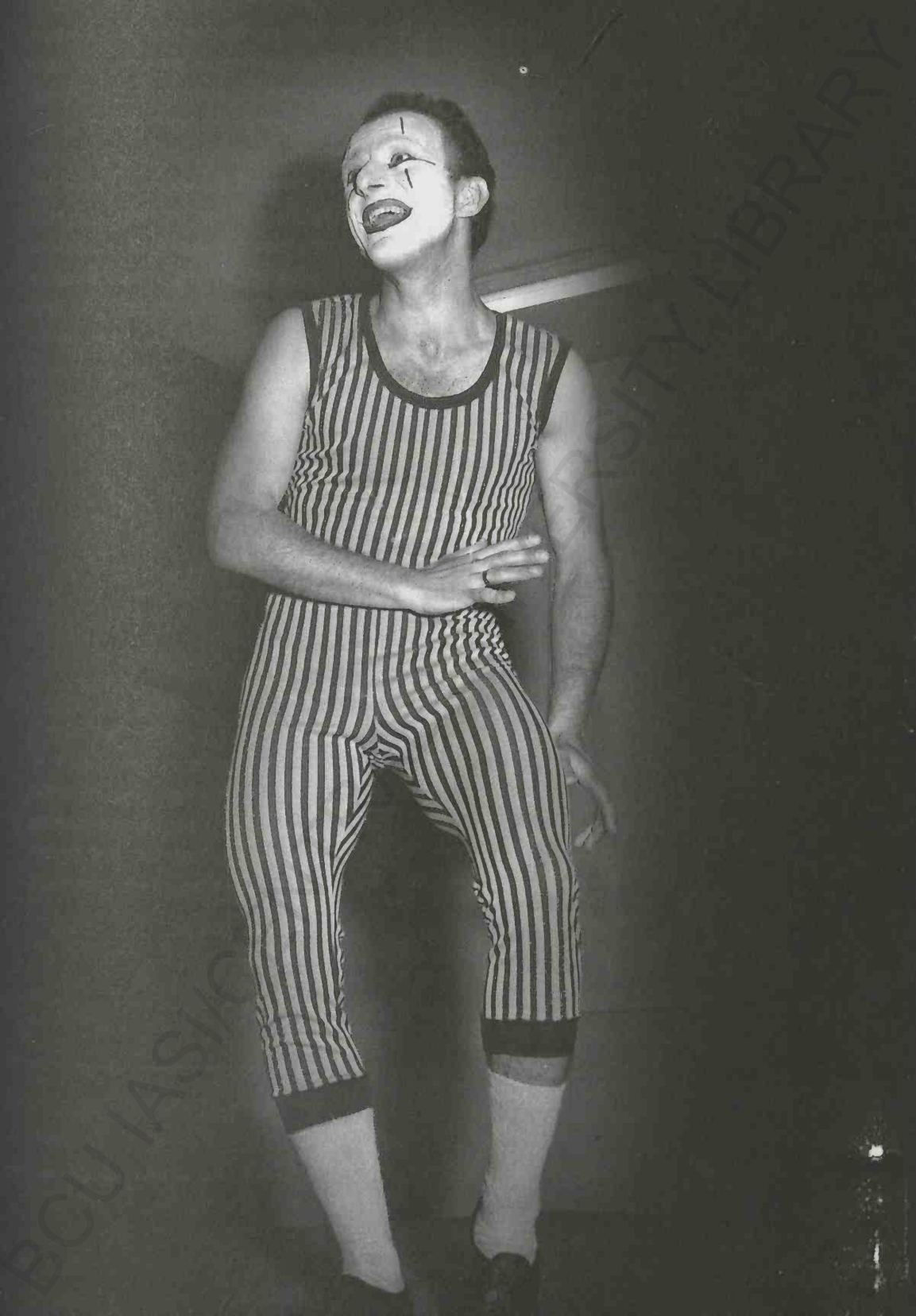
interpretarea Laurei Creţ. Micul dejun din casa Oliviei pe **Lacrimosa** din **Recviemul** lui Mozart (compus o sută cincizeci de ani mai târziu, dar nu are importanţă, e şi mai comic) este o bună scenă de comedie. Ca de altfel şi scenele din casa lui Orsino ale cărui suspine sunt acompaniate de instrumente suave, voci şi prezenţe care îi respectă durerea. La început ţi se pare că ai nimerit, din greşeală, la **Furtuna** şi nu la **A douăsprezecea noapte**: spuma albă a mării se sparge pe litoralul Iliriei; de sus, coboară un dumnezeu reflexiv sau îngerul rău al furtunii, ce se dovedeşte a fi îngerul păzitor al Violei. Aici mesajele se complică pentru că, acelaşi actor, Ştefan Bănică junior, va juca şi rolul bufonului Feste. Unei distribuţii previzibile (cu George Mihăiţă în Feste, de exemplu), Gelu Colceag a preferat una abilă, cu Ştefan Bănică într-un rol de mare calibru în care se descurcă binişor şi cu Tudor Chirilă, o excelentă compoziţie caricaturală în Malvolio. O distribuţie "abilă" pentru că amândoi actorii sunt vedetele generaţiei lor în muzica de divertisment, ceea ce, teoretic, aduce în sala de spectacole sute de suporteri iar, pe de altă parte, calitatea muzicală a spectacolului (muzica, Nicu Alifantis) este remarcabilă. Mai importantă este atmosfera de aşteptare a comediei şi nu de comedie declarată pe care o favorizează regizorul, acea **stare de comedie** în care orice tendinţă spre dramă are, instantaneu, efecte comice. Aici se integrează perfect George Ivaşcu în rolul lui Orsino, îndrăgostitul refuzat. Pozele sale de damnat romantic au acest efect comic "inconştient", iar atmosfera serafică din jurul lui creată de un grup muzical (Virgil Gătăianţu, Bogdan Tudor) sporeşte acest efect. Spectacolul păstrează un ritm ascendent şi nu e de mirare că finalul (convenţional, cu cele trei nunţi şi pupăturile generale), îi găseşte pe actori epuizaţi de efort. Ei "părăsesc" personajele lăsând, pe scenă, să joace costumele. Funcţionează mulţumitor motorul comic al piesei: duetul chefliilor Sir Tobby/Valentin Teodosiu (un uriaş grobian şi "dulce") şi Sir Andrew/Gheorghe Dănilă (un încurcă lume) la care se alătură, expansivă, Emilia Popescu/Maria şi Eugen Racoţi/Fabian. În locul unui decor "desfăşurat", Ştefania Cenean şi Ştefan Caragiu preferă un modul central multifuncţional, cu trapă. Lucru de mirare, un pat care se poate transforma într-o pivniţă ca şi cum **A douăsprezecea noapte** s-ar pregăti deja pentru un lung turneu pe alte meridiane.

Gheorghe/Gelu Colceag (1949, Bucureşti): **Pescăruşul** de A.P.Cehov (1988), **Retro** de Alexandr Galin (1991), **Regina balului** de Nicolae Mateescu (1987), **Don Juan à la russe** de A.P. Cehov (1996), **Stele în lumina dimineţii** de Leonid Zorin (1999) - T. Odeon.).**Turandot** de Carlo Gozzi (1988), **Dragonul** de Evgheni Şvarţ (1995) - T. Ion Creangă, Bucureşti. **Păguboşii** de Miron Radu Paraschivescu (1990), **Cazul Gavrilescu** după Mircea Eliade (1996) - T. Nottara. **Cartea lui Prospero** după William Shakespeare (1993), **Viitorul e în ouă sau Ca să faci o lume nouă e nevoie de tot** de Eugène Ionesco (1996), **Regina mamă** de Manlio Santanèli (1997), **Satana cel bun şi drept** de Teodor Popescu (1999), **Cotletele** de Bernard Blier (1998), **Boabe de rouă pe frunza de lotus în bătaia lunii** de Nicolae Mateescu (1999), **Barrymore** de William Luce (2000), **Cadavrul viu** după L.N. Tolstoi (2001), **Mofturi la Union** după I.L. Caragiale (2002), **D-ale carnavalului** de I.L. Caragiale (2002) – T. N. Bucureşti. **Ciocoii vechi şi noi** după

Nicolae Filimon (1996), **A douăsprezecea noapte** de William Shakespeare (2003) – T. de Comedie. **A şaptea poruncă** de Dario Fo (1993), **Victor sau Copiii la putere** de Roger Vitrac (1994), **Tacâmuri de pui** de Spiro György (1998), **Tango** de Slawomir Mrožek (2001) - T. Bulandra. **Inimă de câine** de Mihail Bulgakov (1999) – T. Toma Caragiu din Ploieşti. **Opera de trei parale** de Bertolt Brecht, **Platonov** de A.P. Cehov, **Camera de alături** de Paul Everac, **Streap-tease** de Slawomir Mrožek, **Cântăreaţa cheală** de Eugène Ionesco, **Tigrul** de Murray Schisgall, **Ultimul Godot** de Matei Vişniec - Studioul Casandra, Bucureşti.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY



Mihai Mălaimare, Clovnii. Teatrul Naţional, Bucureşti, 1988.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Mihai Mălaimare

Mihai Mălaimare a reuşit să dea contur unui proiect teatral neobişnuit: Teatrul de gest şi plastică a corpului **Masca.** Spectacolul **A murit moartea, măi** pe un scenariu original după proza fantastică a lui Ion Creangă seamănă binişor cu cea mai bună expresie a acestei formule pe care am descoperit-o mai demult în **Clovnii.** Acolo era preocupat de condiţia, veselă şi precară a artistului, aici viaţa şi moartea. Îl reciteşte cu nesaţ pe Creangă şi îl restituie, fără vorbe multe, în imagini teatrale de neuitat. Profunzimea simplă a filozofului socratic care a fost Ion Creangă, îşi găseşte pentru prima dată un echivalent teatral, după ce a fost minimalizată în sute de versiuni pentru uzul copiilor. Mălaimare creează o succesiune de imagini fundamentale care ne vorbesc despre lupta omului cu infernul şi paradisul, despre dragoste şi moarte. Eroul comun al acestor tablouri, singurul ligament dintre scene, este **omul român**, o sinteză alcătuită din idei şi texte din **Dănilă Prepeleac, Ivan Turbincă, Stan Păţitul** (rol interpretat pe multiple faţete de Mihai Mălaimare însuşi), pus în marile împrejurări ale vieţii cu atitudinea sa fundamental optimistă, aparent superficială. Spectacolele Teatrului Masca sunt reacţii demne de luat în seamă împotriva bunului nostru teatru tradiţional pe care nimeni nu îl contestă. **Teatrul de gest,** cum l-a numit însuşi Mihai Mălaimare (care nu este numai de gest pentru că antrenează în sprijinul imaginii, în afara pantomimei, marioneta, clovneria, masca) şterge frontierele dintre actor şi obiectele cu care lucrează, prelungiri însufleţite ale acestuia. În cele mai bune dintre spectacole sale, şi acesta este unul dintre ele, Mălaimare filozofează, nu pentru a dovedi că este filozof ci pentru a arăta că teatrul pe care îl face, în ciuda aparentei frivolităţi, este profund reflexiv. Deşi intenţia iniţială este să te înveselească, să te deprindă cu o stare ludică genuină, nu uită niciodată să adauge o undă metafizică ce te obligă să iei râsul în serios, punându-l la îndoială.

Mihai Mălaimare (1950, Botoşani): **Eunucul** de Terenţiu (T. Bulandra, 1985), **Clovnii** (1988, T.N. Bucureşti. **A murit moartea, măi** (1991), **Concert de promenadă** (1996), **Intrusa** după J. L. Borges (2004) – Teatrul Masca

BUCHAREST UNIVERSITY LIBRARY

Cristian Ioan, Cântăreaţa cheală de Eugène Ionesco. Teatrul Naţional Târgu Mureş, 2001.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cristian Ioan

Ionesco pe înţelesul tuturor. Conul Leonida la Muzeul Naţional de istorie. Maşinăria Cehov. Pamfletul comic.

Ionesco pe înţelesul tuturor. Având o primă versiune scrisă în limba română (**Englezeşte fără profesor**), **La Cantatrice chauve**/Cântăreaţa cheală, este textul reformator al dramaturgiei europene a secolului al XX-lea. Piesa, celebră prin automatismele de limbaj, ca expresie a **alienării** şi prin uniformizarea reacţiilor, ca semn al lipsei de identitate este, în principiu, incomprehensibil şi fără sens, tocmai pentru că Eugène Ionesco face din nonsens o imagine a lumii. La Cristian Ioan, acest nonsens este plin de înţelesuri. După spectacol, toţi ne putem lăuda că "l-am înţeles" pe Ionesco. Abuzul este imperceptibil: regizorul demonstrează că toate lucrurile au o noimă pe un text care face teoria lipsei de sens şi a comunicării imposibile. Dar o face atât de ingenios încât textul suportă bine controversa. Titlul devine personaj. **Cântăreaţa cheală** (titlu, cum se ştie, adoptat din întâmplare), nu mai este o "aiureală" ci devine personaj aevea. E drept, sub forma unui manechin feminin îmbrăcat în staniol care cântă o arie din **Traviata**. Nici apariţia Căpitanului de pompieri în casa soţilor Smith nu mai este absurdă pentru că pătrunde într-o lume de piromani care au, în fiecare clipă, tendinţa de a da foc la ceva. Totul primeşte sens chiar dacă acesta este, uneori, doar un efect comic. Servitoarea Mary, interpretată de frumoasa Serenela Mureşan, graţioasă, în transparenţe sexy, are un corespondent hermafrodit jucat în travesti de corpolentul Dan Glasu. Tandemul capătă, astfel, o teatralitate naivă în comicul grotesc. Automatismele de limbaj ("ce ciudat, ce bizar, ce coincidenţă!") provoacă o cascadă de ticuri comice la care consimte întreaga distribuţie, excepţional angajată în oferta lui Cristian Ioan: Ion Fiscuteanu şi Monica Ristea (Soţii Smith), Mihai Gingulescu şi Elena Purea (Soţii Martin), Nicu Mihoc (Căpitanul de pompieri). Atmosfera rămâne prin ceva anume, periculoasă, oarecum schizoidă, datorită spaţiului bizar creat de Clara Labancz: panouri înalte, în fundal, acoperite cu folii opace de plastic, zdrenţuite) şi costumelor fanteziste ale Doinei

BUCHAREST UNIVERSITY LIBRARY

Antemir, ori manechinul obsesiv reprezentând "cântăreaţa cheală", incendiat în final pe aceeaşi arie din **Traviata. Automatele** lui Ionesco sunt înzestrate cu viaţă psihologică proprie, ceea ce face textul mai uşor "de înţeles". Pare că însăşi formula piesei a fost spulberată iar fostele personaje ionesciene tocmai s-au desprins din lumea lui Ionesco.

Conul Leonida la Muzeul Naţional de Istorie. Viziunea lui Cristian Ioan asupra lui Caragiale este, calitativ, ascendentă şi culminează în **Conul Leonida faţă cu reacţiunea.** Secvenţele deformatoare din spectacolele anterioare (cu Zoe Trahanache într-o cadă de sticlă, bunăoară, ca în spectacolul-acvariu cu **O scrisoare pierdută**) sunt acum reformatoare, diferenţa fiind sesizabilă pentru că, rareori se întâmplă, ca ceea ce este deformator să devină reformator. Este adevărat, şi aici, o secvenţă introductivă ne pune în contact cu slăbiciunea lui Cristian Ioan pentru actualizări pripite (doi maşinişti cară un bust al lui Ion Antonescu pe care îl aruncă în depozitul muzeului de istorie unde se plasează acţiunea), dar, tot ce se întamplă mai departe este organic, comic şi de bun gust. Pentru că, ori Caragiale este actual, deci nu mai trebuie actualizat, ori nu este şi atunci, într-adevăr, trebuie actualizat dar, în acest caz, nu mai avem nevoie de el. Fragila scenetă ("fragilă" pentru că este, în acelaşi timp o farsa oarecare şi o capodoperă literară) devine un rezumat comic al istoriei României, situat cu abilitate pe frontiera riscantă dintre cioranism şi naţionalism. Nu este nici **anti** nici **pro** românească. Nici nu strică, nici nu drege, doar compătimeşte cu umor. În depozitul muzeului se păstrează, între altele, un portret al lui Cuza, altul al lui Ţepeş, un bust al lui Garibaldi, **România descătuşată,** înfăşurată în tricolor din avântatul tablou al lui Rosenthal, etc. Servitoarea Safta, angajată la Muzeul Naţional de istorie (prea "jucat" acest rol interpretat de Bianca Farcaş) sterge praful de pe obiectele lăsate în părăsire. Nici ştersul prafului nu-i iese prea bine Biancăi Farcaş, deşi ar părea foarte simplu. Dar, mai ales, deschide un volum de Caragiale şi, citind, însufleţeşte personajele. Desprinde cu ranga capacul unei lăzi uriaşe de lemn din care iese o pisică, apoi mâna lui Leonida şi Leonida întreg. Mihai Gingulescu (Leonida), inspectează încântat locul în care se află, descoperind, în cealaltă ladă pe Coana Efimiţa, de un grotesc oribil în travestiul lui Ion Fiscuteanu: o ruină acoperită cu ruj şi fond de ten. De unde vin aceste personaje literare, aceste ficţiuni transformate în obiecte de patrimoniu secund, protejate ca nişte bibelouri casante, în lăzi cu talaş, care se alătura unor mari figuri istorice ? Pe de o parte, Cristian Ioan exaltă literatura şi teatrul, demonstrând că marile lor ficţiuni se **realizează,** pe de alta că istoria se întâlneşte cu ficţiunea pentru a se adeveri reciproc. E foarte tristă această veselie în care valorile umane, de orice tip, sfârşesc într-un onorabil sanctuar. Pentru că ne regăsim, treptat, nu în depozitul muzeului de istorie în care ne-a invitat, perfid, Cristian Ioan, ci într-un cimitir, într-o capcană a timpului. Regizorul a preferat ca acest cimitir, în care personaje istorice şi literare se însufleţesc reciproc, să fie românesc. Dialogul dintre Leonida şi Efimiţa, celebrii

analişti politici ai lui Caragiale, primeşte neaşteptate sensuri. "Omul /.../, cum e nevricos /.../, într-a la o idee; a intrat la o idee? Fandacsia e gata ; ei, şi dup'aia, din fandacsie, cade în ipohondrie. Pe urmă, fireşte, şi nimica mişcă". Acest **nimica** mişcă apare la Cristian Ioan prin tehnica tablourilor vivante. Personajele istorice participă la dialogul personajelor literare. "Galibardi" clipeşte din ochi şi e cât pe ce să cadă cu soclu cu tot, România descătuşată se prostituează, face ochi dulci lui Leonida şi cere un ban în cutia milei, Vlad Tepeş îşi ascute ţeapa, etc. Profitând de experienţa din spectacolul cu **Cântăreaţa cheală** în care demonstra că nonsensul ionescian este plin de sens, Cristian Ioan intră, încă o dată, în aventura atribuirii de sens. Nu mai este vorba de coşmarul unei revoluţii sociale ridicole, a unei false violenţe, a zădărniciei oricărei schimbări, a conservatorismului paradoxal al lui Caragiale care nu a crezut niciodată într-o altă revoluţie, în afara de a sa proprie, ci de o întâlnire a personajelor literare cu cele reale. Mai spectaculos decât orice, este vocaţia acestui dispozitiv dramatic (conversaţia dintre doi soţi, demult înstrăinaţi din care s-a tras, probabil **familia ionesciană** din **Cântăreaţa cheală, Scaunele, Delir în doi**) de a comunica, în registru absurd, elemente de filozofie.

Maşinăria Cehov, demontată de Matei Vişniec şi remontată de Cristian Ioan pe scena Naţionalului bucureştean este o operă literară de frontieră situată pe punctul unde se termină literatura şi începe pasiunea pentru literatură. În intimitate intelectuală este, uneori, mai pasionant să asculţi pe cineva vorbind frumos despre Cehov (sau despre Mozart, ca în **Amadeus** a lui Peter Shaffer, cu care piesa lui Matei Vişniec are înrudiri de percepţie acută a culturii) decât să îl citeşti pe Cehov. Scriitorul Cehov este o complicată **maşinărie** a comediei eşecului numai bună de demontat pentru un analist ca Matei Vişniec. Niciunde nu simţi că semeni cu fiecare personaj şi nu ai senzaţia că timpul scenic este echivalent cu timpul real ca în teatrul lui Cehov. O dovadă este însăşi drama lui Matei Vişniec: ca să-l prindă atât de exact pe Cehov prin intermediul personajelor sale, trebuie să fi trecut printr-un stadiu de idolatrie pentru că "sistemul dramatic" cehovian este seducător până la nevoia de identificare. Piesa nu este doar o analiză literară strălucită ci şi o declaraţie de ataşament. După piesa scurtă **Ultimul Godot**, un omagiu al lui Samuel Beckett, în fond, trebuie să înţelegem că unul din maeştrii lui Vişniec a fost Cehov. Autorul descompune **maşinăria artistică** a scriitorului dar şi anatomia omului muritor ce convoacă, în clipa morţii, creaturile sale, personajele care îl înconjoară ca o familie. Nici urmă de oameni reali în "familia Cehov". Numai umbre ale umbrelor care sunt personajele literare. Nu este numai un exerciţiu de virtuozitate critică pentru că, în acest caz, **Maşinăria Cehov** rămânea un text bun doar pentru cei ce cunosc temeinic teatrul lui Cehov. Ceea ce avem în plus este varianta de răspuns a lui Vişniec la "clipa morţii", la întrebarea stupidă dar invincibilă "ce se întâmplă când mori". Pe de altă parte, Vişniec satisface nerăbdarea cititorului tradiţional care murea de curiozitate să ştie ce s-a întâmplat cu personajele după ce s-a încheiat romanul /piesa

de teatru. Un fel de **Cei trei muşchetari** "după douăzeci de ani". Aflăm că Lopahin vinde parcele din fosta livada de vişini şi deplânge marea lui iubire secretă pentru Ranevskaia, fosta stăpână pe care a ruinat-o din dragoste, Ranevskaia, tot din iubire, a risipit la Paris averea celor două fete şi îl plânge pe Grişa, copilul înecat (nepăsarea ostentativă pe care o pune Olga Delia Mateescu este tot ce poate fi mai dramatic), Firs supravieţuieşte la conacul unde l-au uitat stăpânii, Maşa, Olga şi Irina, cele **trei surori** au îmbătrânit aşteptând să plece la Moscova unde speră să ajungă "peste un an", Kostia, aspirantul la literatură din **Pescăruşul,** îşi exhibă rana urât mirositoare cu care a rămas în urma tentativei de sinucidere, unchiul Vanea a reuşit să-l suprime pe nesuferitul cumnat, ratatul Serebreakov (Şerban Ionescu într-o substanţială compoziţie autonomă) şi ispăşeşte şapte ani de temniţă în Insula Sahalin, etc. Toţi îl iubesc pe Cehov dar au politeţea feroce a prietenului care te vizitează în agonie. Grija pentru cel de pe patul de moarte este mai crudă decât indiferenţa. Anfisa, bona din **Trei surori** (care a devenit la Matei Vişniec, menajera lui Cehov) este bunătatea însăşi dar expresia acestei bunătăţi este de un cinism involuntar : "Toată noaptea aţi tuşit şi aţi scuipat sânge. Si nu e bine. Cine tuşeşte toată noaptea şi scuipă sânge fără încetare, nu are voie să se dea jos din pat. Cât sânge o să mai scuipaţi ? Cât sânge vă mai rămâne de scuipat ?". În acest perimetru al cinismului involuntar se înscriu mai toate personajele, inclusiv cei trei medici convocaţi să constate decesul. Nu alţii decât nelipsiţii doctori din teatrul medicului care a fost Cehov: himericul Astrov din **Unchiul Vanea** (Mihai Fotino), pesimistul Cebutâkin din **Trei surori** (Damian Crâşmaru) şi Lvov (Matei Alexandru). Cinismul involuntar funcţionează şi de data aceasta: discuţia medicală ia o întorsătură literară. Disputa dacă Cehov a fost sau nu un mare scriitor se încheie cu concluzia că "a fost cel mai mic dintre cei mari". La prima vedere asişti la un spectacol de o frumuseţe orbitoare, la propriu şi la figurat: o stea căzătoare proiectată cu virtuozitate tehnică, vorbind despre sfârşitul scriitorului, traversează fundalul. Un pat fabulos cu aşternuturi albe, patul de moarte al lui Cehov coboară lent de la "pod". Tot atâtea imagini selecte create de Clara Labancz (decorul) şi Ştefania Cenean (costumele). În afara acestor efecte exterioare, este de luat în seamă tehnica precisă a lui Cristian Ioan de a sugera **irealitatea fundamentală** a acţiunii prin intermediul filmului. Asistăm, parcă, la derularea ultimilor metri din pelicula uzată care este memoria lui Anton Pavlovici. El nu retrăieşte într-o fracţiune de secundă întreaga viaţă (aşa cum spun unii că s-ar întâmpla în clipa morţi) ci convoacă la o ultimă întâlnire, într-o livadă de vişini, personajele. Cele trei surori, Firs, orbecăind cu un sfeşnic cu trei braţe, Trecătorul halucinant care caută "gara Nicola" (Virgil Ogăşanu este aici purtătorul temei preferate a lui Vişniec, frica fără cauză aparentă, exprimată prin "uruitul" obsesiv înţeles ca iminenţă a Apocalipsei) şi toţi ceilalţi, devin, pentru o clipă analitică, oameni adevăraţi. Peste ecranul cu amintiri se ridică trapa cu încarnarea umbrelor de pe ecran. Întreg spectacolul va fi o defilare la căpătâiul bolnavului care începe cu ser-

vitoarea Anfisa şi se încheie, dincolo de moarte, cu Anna Petrovna. În epilog, umbrele devenite oameni în carne şi oase pentru acea "clipă analitică" a teatrului în care se expun pentru a fi examinate, se retrag în pelicula din care au coborât. Între aceste excepţionale coperţi se desfăşoară un spectacol fără nimic spectaculos, profesionist, dar pasiv. Oricum, Armand Calotă s-a întâlnit cu un rol mare dar face tot ce poate să pară un rol mic. Joacă acceptabil asemănarea naturală cu personajul, admirabil agonia lui, dar se atinge cu teamă de această ultimă clipă a energiilor epuizate ale lui Cehov.

Pamfletul comic. Dacă n-ar fi **România** din titlu, farsa tragică a lui Cornel Udrea (**Românie dragă, Elveţia mea**) s-ar putea petrece oricând şi oriunde. Un titlu mai potrivit ar fi fost, poate, **Casting** sau **Probă de film** pentru că acesta este pretextul dramatic. Trei femei nefericite (Melania Mărdulce, tânăra soţie ingenuă şi virtuoasă, maltratată de soţ, care visează să câştige un ban şi să plece în Elveţia, "traseista"Alexandra şi Minodora Fluieraş, văduvă cernită şi stilată), au citit un anunţ în ziar şi se prezintă la o ciudată probă de film propusă de un misterios regizor reformator, reprezentat de asistenta sa. **Audiţia** de Alexandr Galin tratează aproximativ aceeaşi situaţie. De fapt, proba este filmul însuşi, înregistrat de camera ascunsă. Un film al cărei final va fi asasinarea Melaniei de celelalte două candidate. Crima pe viu, iată o situaţie din ce în ce mai frecventă în scenaristica sfârşitului/începutului de mileniu, ca o dovadă că preţul vieţii a scăzut simţitor, ca în vreme de ciumă sau de război. Un asasinat în direct, iată marea "inovaţie" pe care propovăduieşte regizorul absent. O absenţă semnificativă pentru că "regizorul", astfel abstractizat, pare o divinitate în negativ care împinge la cinism, lăcomie şi neruşinare. Între Prostituată şi Văduvă, Melania este singura care mai păstrează, cu ultimele forţe, ceva din valorile morale consacrate: dragostea şi fidelitatea faţă de soţ (fie, acesta, brutal, asemenea lui Vasile, şoferul de camion), discreţia sentimentelor, pudoarea pentru viaţa intimă. I se cer, contra cost, informaţii despre viaţa sexuală, despre propriul ei corp. Melania acceptă, dar se frânge de ruşine. Într-un civilizaţie exhibiţionistă, cei ce mai păstrează sentimentul demnităţii sunt victimele preferate. Asasinatul nu este unul oarecare pentru că echivalează cu suprimarea tuturor acestor valori morale. În sfârşit, scrisul lui Cornel Udrea este, în cel mai bun înţeles al cuvântului, înşelător: pe cele două nivele ale textului poţi urmări şi comicul de limbaj specific autorului, îndrăzneţ, dar nu vulgar decât tangenţial, dar şi farsa tragică a faptelor brute. Construcţia este subtilă pentru că la nivelul literar este o comedie, iar în supratext, o dramă. Altfel spus, una citeşti şi alta vezi. De aceea, **Românie dragă, Elveţia mea** este unul dintre acele puţine texte dramatice care se cer puse în scenă pentru a se împlini. Cristian Ioan a jucat cu precizie pe cele două nivele, într-un spectacol care este o sinteză a textului şi nu o ilustrare a lui. O sinteză ce depăşeşte, oarecum, chiar ce şi-a propus autorul. Cornel Udrea priveşte, cu un surâs incert ce încremeneşte în rictus, condiţia mizerabilă a femeii în România

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

contemporană, Cristian Ioan pune în scenă condiţia femeii în general. Senzaţia de sinteză este accentuată şi de economia de materiale: decorul este simplu şi foarte precis centrat pe oglinda transparentă, aruncată, parcă la întâmplare, într-o poziţie asimetrică. O oglindă fermecată ce reflectă (deci multiplică) comedia celor trei femei, dar dezvăluie, intermitent, camera ascunsă care le soarbe viaţa şi o transformă în dramă. Câteva sugestii funebre (o husă neagră se aşterne, rău prevestitoare, peste spaţiul de joc) şi Văduva cernită care, aşteptând în dosul oglinzii clipa asasinatului, pare un mesager al morţii, nu degradează, paradoxal, comedia limbajului ci emană un abur malefic care te pune în alertă. Adeziunea celor patru actriţe este fără rezerve: Bianca Farcaş/Asistenta, o frumuseţe glacială, misterioasă şi narcisistă, lansează atmosfera stranie a spectacolului într-o uvertură coregrafiată, Elena Purea cu mişcări ample, descompuse, afişează o distincţie ostenită în rolul Văduvei, Claudia Domokos temperează cu umor sexualitatea rudimentară a profesionistei. Mai greu este doar pentru Ionela Nedelea care trebuie să joace inocenţa terfelită, naivitatea umilită şi demnitatea ucisă.

Cristian Ioan (1950, Călăraşi): **O sărbătoare princiară** de Teodor Mazilu (1985) - T.N. Târgu Mureş). **Haina cu două feţe** de Stanislas Stratiev (1986), **Piticul din grădina de vară** de D.R.Popescu (1987), **Trilogia vilegiaturii** de Carlo Goldoni (1988), **Cum se cuceresc femeile** de Woody Allen (1988), **Europa, aport, viu sau mort** de Paul Cornel Chitic (1989), **Baia romană** de Stanislas Stratiev (1989), **Peşte în patru** de Kohlaase şi Zimmer (1991), **Petru** de Vlad Zografi (1997), **Robespierre** de Gheorghe Astaloş (1998), **O scisoare pierdută** de I.L. Caragiale (1999) – T. de Nord, Satu Mare. **Familia anticarului** de Carlo Goldoni (1989) - T. de Stat Arad. **Bigamul** de Ray Cooney (1993) - T. Mic. **Proces pentru umbra unui măgar** de Friederich Dürrenmatt (1993) - T. Sică Alexandrescu, Braşov. **Trei gemeni veneţieni** de Antonio Matuzzi (1993) - T. de Stat, Oradea. **Dragostea lui Don Perlimplin şi a Belissei în grădină** de Federico Garcia Lorca (1994) - T. Anton Pann, Râmnicu Vâlcea. **Scandal în culise** de Michael Frayne (1997), **Amorphe d' Ottenbourg** de Jean Claude Grümberg (2000), **Cântăreaţa cheală** de Eugène Ionesco (2001), **Variaţiuni enigmatice** de Eric-Emmanuel Schmidt (2002), **Conul Leonida faţă cu reacţiunea** (2003), **Regina Iocasta** de Constantin Zărnescu (2003), **Românie dragă, Eleveţia mea** de Cornel Udrea (2004) - T. N. Târgu Mureş. **Gaiţele** de Alexandru Kiriţescu (1999) - T. Dramatic, Galaţi. **Arividerci, Livorno** de Carlo Goldoni (2000) - T. Alexandru Davila, Piteşti. **Maşinăria Cehov** de Matei Vişniec (2003), **Lucreţia Borgia** de Victor Hugo (2004) – T. N. Bucureşti.

Silviu Purcărete, Noaptea de la spartul târgului (A douăsprecezea noapte), de William Shakespeare. Teatrul Național Craiova, 2003

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Silviu Purcărete

De la marionete la son et lumière. Un pariu pierdut: Caragiale magicul. Ubu Roi între clipă şi durată. De la teatrul literar la teatrul imaginii. Geneza Europei în simboluri acvatice. Dom Juan de Limoges. Viziuni ostile asupra sexului.

De la marionete la son et lumière. Spectatorii care s-au aflat vineri, 25 august 1978, seara, printre ruinele cetăţii Histria, cu privirea spre orizonturile Pontului Euxin pentru a urmări reprezentaţia inaugurală a **Serilor de teatru antic** de la Constanţa, se pot considera privilegiaţi pentru că au asistat la un spectacol unic în toate sensurile. Unicat, pentru că spectacolul nu va cunoaşte o a doua reprezentaţie, unic, la figurat, datorită ambianţei de subtile sugestii arheologice în care s-a desfăşurat. Nimeni n-ar fi bănuit, oricât de perspicace, că **Legendele Atrizilor**, un spectacol în aer liber de Silviu Purcărete, era profetic anunţând o metodă creatoare de stil. Pasiunea pentru literatura antichităţii şi preocuparea pentru **de-structurarea** actorului natural vor fi constante. Puţini regizori români din generaţia sa (excepţie, Cristian Pepino) au ştiut să refuze teatrul în asemenea manieră încât să ajungă la un alt fel de teatru. Decisivă pare să fi fost atracţia timpurie pentru teatrul de marionete, artă "perfectă" ce refuză naturalul în favoarea artificiului. Piesa de teatru nu mai există, este un pretext, un scenariu ce marchează şi explică succesiunea de imagini din care se compune spectacolul. "Textul se organizează, practic, în imagini de spectacol care sunt mai bune dacă sunt iraţionale. Încerc să păstrez această linie a iraţionalului pentru că sunt, în teorie, foarte platonician", va declara, mult mai târziu Purcărete într-un inerviu cu Marina Constantinescu. Va compune un scenariu după gustul său cu texte din tragicii greci (**Orestia** de Eschil, **Electra** de Sofocle, **Oreste** şi **Electra** de Euripide), în măsură să reconstituie tragedia Atrizilor de la întoarcerea lui Agamemnon din războiul troian şi crima Clitemnestrei, până la pedepsirea acesteia de propriul său fiu. Acţiunea este comentată de cântece, descântece, bocete ce acompaniau vechi ritualuri româneşti pentru că "Histria este locul unde se întâlneşte Elada de aur cu Bizanţul şi cu lumea

BCU IASI - BIBLIOTECA UNIVERSITY LIBRARY

Caloianului, Ciulendrei şi a Mioriţei." – motivează Purcărete. Ideea nu are doar acoperire în istoria culturii ci este motivată estetic. Interludiile rituale propuse de scenarist (cântăreţii ţapi, vrăjitoarele, măştile) vor prelua ceva din atribuţiile corului antic şi, fără să îl inlocuiască, susţin sentimentul tragediei prin apariţiile lor aprehensive şi pun accente ritmice în desfăşurarea reprezentaţiei. Acţiunile se desfăşoară când pe uscat, când pe mare: Agamemnon intră "în scenă" pe o corabie venind dinspre Mangalia iar în final, un şir de vase ce plutesc la orizont, transportă între făclii o uriaşă mască pontică. Actorii apar şi dispar în dosul colinelor, al vestigiilor arheologice, într-o ingenioasă utilizare a spaţiului natural. Transplantat pe o scenă italiană, spectacolul ar pierde sursa principală de emoţie pentru că regizorul a calculat cu exactitate efectul inserţiei de **artificial** (teatrul) în **natural.** Alături de arta amplasării în spaţiul natural, contaminarea mijloacelor de expresie cu elemente luate din teatrul de marionete, transcende realul într-un spectacol **son et lumière** de esenţă magică. Faptul că Silviu Purcărete şi-a început cariera ca regizor la teatrul de marionete pare să-şi fi pus amprenta asupra stilului său, cel puţin în măsura în care ştie să construiască în cea mai mare siguranţă "spectacole fără scenă". Şi tot de aici lipsa de inhibiţii faţă de efectele "ieftine" (ţipete, trăsnete din folii de tablă, focuri) care, în spaţiul nelimitat de la Histria, păreau cum nu se poate mai la locul lor. Spectacolul se percepe ca o creaţie colectivă, momentele actoriceşti individuale topindu-se în efortul comun. Silviu Purcărete a lucrat cu trupa foarte bine antrenată a teatrului din Constanţa. Ileana Ploscaru/Clitemnestra, Elena Gurgulescu/Casandra, Diana Cheregi/Electra, Vasile Cojocaru/Oreste, Virgil Andriescu/Egist sunt reliefurile cele mai vizibile dintr-o distribuţie numeroasă.

Un pariu pierdut: Caragiale magicul. Evitând orice analogie cu versiuni anterioare (Sică Alexandrescu, Liviu Ciulei, Mircea Marin), trebuie spus că **Scrisoarea pierdută** a lui Silviu Purcărete este prima încercare de a ieşi din rutina pitorescului levantin, mai mult sau mai puţin zeflemist, cu care este tratat, de regulă, Caragiale. Purcărete descoperă altă temă pentru farsa electorală a lui Caragiale: deplânge degradarea civilizaţiei prin politică. Îl ajută substanţial decorul "progresiv" creat de Maria Miu. Mai întâi îl urmărim pe Tipătescu exersând la flaut printre coloane dorice, palate renascentiste şi grădini preclasice. Apoi, un pigment levantin: întrunirea electorală se desfăşoară într-o incintă prevăzută cu un chioşc de băuturi, în stînga, şi un grătar pentru mititei, în dreapta. Pentru ca, în final, decorul să se schimbe din nou: un văl ca o cenuşă albă se aşterne peste oraşul electoral, alcătuit din clădiri mai mici decât oamenii. Clădiri pe care oamenii le poartă sub braţ ca în decăzute iconografii bizantine cu ctitori de biserici. Pare o regresiune a civilizaţiei arhitectonice care ne vorbeşte despre dispariţia justei proporţii între om şi univers. Viziunea lui Purcărete este profund subiectivă, supralicitând posibilităţile piesei, modificând în chip imprevizibil caracterele. Este pătrunzător, dar nu poate limita demonstraţia, senzaţia finală fiind de dispersie analitică. Orice text literar vorbeşte despre oameni şi "nimic din ce este omenesc nu îi este străin", dar a solicita fiorul metafizic al **Scrisorii pierdute,** este cel puţin excentric.

Problemele încep odată cu apariţia lui Agamiţă Dandanache, rol jucat în travesti, cu ezitări şi neclarităţi de Leopoldina Bălănuţă. Acest Agamiţă devine, în lectura infidelă a lui Purcărete, un personaj halucinant, purtător de mesaje malefice. Nu vom înţelege, însă, într-un mod convenabil, ideea de a proiecta în fundal, pe apariţia lui Agamiţă, ezoterice configuraţii astrologice. Caricatural şi fantast, sforăind pe picioare, dar cu un geniu slut în subtext, Agamiţă Dandanache al Leopoldinei Bălănuţă părea o caricatură a divinităţii, un Moş Crăciun care soseşte cu droşca să încurce planurile electorale ale muritorilor cu senilitatea lui iluminată în răstimpuri. Sau, cu un astrolog de bâlci care nu se sinchiseşte de ridicol şi scoate numele candidatului propus de Centru din propriul joben. Risipa de idei poate fi urmărită şi în portretul lui Pristanda (Ion Chelaru), o eminenţă cenuşie, deloc bonom, sever şi pus pe carieră mare, admirându-se în poze bonapartiste, când confidenţial, când autoritar până la brutalitate. Nu are nici un grăunte de simpatie pentru Cetăţeanul turmentat pe care îl busculează violent având toate atuurile puterii executive. Peste uniformă îmbracă o manta civilă care abia trădează poliţistul, tot aşa cum scăpărările dictatoriale răzbat, uneori, de sub pojghiţa de ipocrizie subalternă. Lucrate minuţios, personajele sunt şi ele, la rândul lor, purtătoare de teme. Încă un risc, şi acesta, pentru ca actorii ajung să joace temele proprii la concurenţă cu tema spectacolului. Ajungem, astfel, într-o societate cu prea mulţi lideri. De la liderul oficial Tipătescu, la Pristanda, liderul executiv disimulat, de aici la personajele cu aspiraţii auxiliare susţinute cu vehemenţă (cazul tandemului Farfuridi/ Brânzovenescu, o frumoasă creaţie a lui Marian Râlea şi Sorin Medeleni), toţi trăiesc delirul puterii într-un haos politic pe care îl va întrerupe Agamiţă Dandanache. Toţi sunt munciţi de demonul puterii dar niciunul în asemenea măsură ca Farfuridi/Brânzovenescu, jumătăţi de oameni ce se sprijină unul de celălalt pentru a zămisli un potenţial dictator. De unde şi vehemenţa cu care combate de la tribuna electorală acest ridicol balaur cu două capete. Se deschid numeroase piste, dar nu ajung într-un punct de incidenţă. Doar Trahanache, Zoe şi Caţavencu rămân la rosturile consacrate. Rodica Negrea/Zoe, se arată foarte îngrijorată de onoarea conjugală şi, în apărare, foloseşte arme variate, mergând până la nostime agresiuni fizice. Dan Condurache este un Caţavencu de gumă, onctuos, parşiv, diabolic. Trahanache/Nicolae Dinică este lucid, şiret, sigur pe tot ce face. O decepţie: Gheorghe Visu în Cetăţeanul turmentat. Apar în carne şi oase personaje despre care abia se vorbeşte: Popa Pripici, Dom' Tăchiţă, Petcuş, Zapisescu, un lăutar care cântă la urechea lui Trahanache în clipele de slăbiciune omenească, etc. Toate extrem de bine individualizate într-un spectacol care îl secătuieşte pe Caragiale.

Ubu Roi între clipă şi durată. După ce a trecut triumfător prin teatrul literar (**Mizantropul** de Molière, **Piaţeta** de Carlo Goldoni, **Richard III** de Shakespeare, **Emigranţii** de Mrožek, **O scrisoare pierdută** de Caragiale, **Piticul din grădina de vară** de D.R. Popescu), Silviu Purcărete s-a întors la formula constitutivă din **Legendele Atrizilor.** Nefiind câtuşi de puţin un iraţional, Silviu Purcărete pretinde că îşi provoacă stări de iraţionalitate care salvează arta. **Ubu Rex cu scene din Macbeth**

BAVARIAN STATE LIBRARY

nu este nici **Ubu Roi** de Alfred Jarry, nici **Macbeth** de Shakespeare ci reminiscenţe de lectură care iluminează analogia dintre cuplul asasin Père Ubu -Mère Ubu şi Macbeth-Lady Macbeth cu dictatura soţilor Ceauşescu. Această trimitere frapantă, a asigurat succesul spectacolului la Edimbourgh, în 1991, unde spectatorii au aplaudat minute în şir fluturând tricolorul unei Românii abia ieşită din comunism. Conjunctura falsifica receptarea pentru că valoarea se află rareori acolo unde sugerează contextul istoric. Scenariul este un Jarry revizuit, ilustrat cu exemple din **Macbeth** şi comentarii în faţa cortinei, susţinut de un cuplu de actori solemni, cu mape roşii în mâini, amintind de spectacolele omagiale ceauşiste. Discret şi laconic, ingenios şi perspicace, Purcărete este, în ciuda oricăror declaraţii, un raţionalist cu temperament meridional, îndrăgostit de logică dar amator de podoabe, clar în idei şi fastuos în efecte. El îşi apropie "farsa ineptă" a lui Jarry (cum o numea Catule Mendes) prin logica raţiunii şi nu prin "starea de iraţionalitate". Orice raţionament este o capcană. Purcărete se înrudeşte aici cu Alfred Jarry care a decretat că "va putea scrie pentru scenă numai acela care a avut viziunea unui personaj fără nici un prototip în viaţa reală "(cf. **De l' inutilité du théâtre au theatre,** 1896). Se ştie, însă, că Ubu era caricatura profesorului de fizică al elevului Jarry Alfred de la Liceul din Rennes, Père Herbert. Tot astfel, iraţionalismul teoretizat de Purcărete se întoarce în raţionalismul cel mai stringent: nevoia de sens. El umple cu sens planul narativ abia schiţat în textul lui Jarry: este vorba despre apariţia, mărirea, decăderea şi resurecţia speciei Ubu. O caricatură enormă ce trece, prin exacerbare, în nonfigurativ, se întoarce la Silviu Purcărete în figurativ, prin conceptualizare, prin atribuirea de sens. Un produs, fie chiar "inept" al imaginaţiei (nu vom şti niciodată câtă raţiune a pus Jarry în acest produs iraţional care este Ubu) se legitimează raţional. Aventura "de bandă desenată" a lui Père Ubu se poate povesti în loc să se lase privită. Contururile caricaturii jarriste sunt ajustate după un alt cod estetic. Nu mai este tradiţionalul Ubu, cu capul ţuguiat şi cu spirală (le grand gigouille) pe burdihan. Portretul este deplasat dinspre caricatura pură spre cea sinistră. Ilie Gheorghe/Ubu are privirea feroce, ochii injectaţi şi un contur al buzelor de o senzualitate obscenă. Iar Madame Ubu/Valer Dellakeza, în travesti, chiar fără rochia de un roşu proletar, este adusă, prin machiaj, foarte aproape de portretul unei ilustre consoarte din istoria României. Trimiterile la cuplul dictatorial român au sensibilzat în mod exagerat presa britanică, după turneul Teatrului Naţional din Craiova la Festivalul de la Edimbourgh. Şi, din acest motiv, analogia cu **Macbeth** pe care o propune Silviu Purcărete este salvatoare. Devenind reflexiv prin comparatism literar, spectacolul se sustrage, în bună măsură, clipei politice, pentru a enunţa, ironic, idei politice. În cazul de faţă, caracterul reversibil al totalitarismului. Important este să priveşti totul prin grila comparatismului Shakespeare-Jarry şi doar după aceea să iei seamă la pamfletul politic cu străvezii trimiteri. Bogat în accesorii şi efecte, în trucuri şi adaosuri, **Ubu Rex...** este un spectacol pentru toată lumea: generos în efecte exterioare şi plin de miez, în acelaşi timp. Atrocităţile pe care Père Ubu doar le rosteşte, amuzante prin pitorescul limbajului

născocit de Jarry, sunt luate la propriu. Bordură, căpitanul trădător nu este doar amenințat ci emasculat de-a binelea iar organele bărbăției sale sunt conservate cu nostalgie de Mère Ubu într-un borcan cu spirt. Parodia atrocității rămâne la fel de atroce. Dar, în formula **teatru în teatru** (stau mărturie Prezentatorii deja menționați precum și scenele din **Macbeth** inserate în chip de ogiindă pentru cuplul ubuesc), parodia ce amenință să pară realitate este restituită convenției. Totul este un joc, dar unul în care ironia este atotcuprinzătoare, imprevizibilă, violentă, nu o dată, obscenă. Surpriza este că perechea Ubu absoarbe cuplul Macbeth (Leni Pințea Homeag și Tudor Gheorghe) în loc să învețe ceva din lecția morală pe care o conține destinul acestuia. Macbeth devine un soi de Ubu, tragicul shakespearian se dizolvă în burlesc, se întinează. Macbeth devine bufonul lui Ubu. În acest punct ne dăm seama că lucrurile sunt complet bulversate: nu realitatea se reflectă în oglindă ci oglinda în realitate.

De la teatrul literar la teatrul imaginii. În **Decameron 645** (cifrele s-ar putea să reprezinte numărul anilor care au trecut de la apariția nuvelelor lui Boccaccio, anul 1353) se ascunde o scamatorie care ne dovedește că Teatrul Anton Pann din Râmnicu Vâlcea există cu adevărat. Ceea ce există cu certitudine este spectacolul lui Silviu Purcărete care izbutește să ridice o trupă fără experiență, la performanțe greu accesibile pentru teatre cu tradiție. Purcărete, se știe, nu agreează teatrul cu vedete, ci unul de grup în care contribuția individuală se pierde, sau, dimpotrivă, se adaugă celei colective. Grupurile se comportă ca un impecabil dispozitiv uman astfel că scenele în echipă sunt și cele mai expresive. Scena călugărițelor, fiecare cu o nuieluță în mână este de antologie prin ironia elegantă a mișcării. Pare că un coregraf fantezist îl dublează totdeauna pe regizor, atât de semnificative sunt acele fascinante deplasări ale grupurilor, de la pașii mărunți ai oștenilor din **Titus Andronicus**, la comicul mișcării șchiopătate a bătrânilor travestiți din **Phaedra.** Dincolo de aceste virtuozități tehnice, **Decameronul** ne vorbește despre "dragostea la vreme de ciumă" din nuvelele lui Boccaccio la care este anexată, spre final, o metafizică a dragostei ca moarte. Când umorul este lăsat pe seama textului, poantele cad în gol pentru că tipul de **bas comique** din paginile lui Boccaccio cu greu ne mai face să zâmbim. Când este orchestrat de regizor – cazul călugărițelor care se fericesc cu grădinarul mut al mânăstirii – nimerește în plin. **Decameron 645** rămâne, totuși, o operă secundară a lui Purcărete pe traseul de la **Piticul din grădina de vară,** și **Ubu Roi cu scene din Macbeth** până la **Titus Andronicus** sau **Phaedra.** Un traseu al simplificării imaginii, al sintezei, al sărăciei celei mai expresive cu putință. **Phaedra** este un triumf al austerității al acelui "teatru al formelor simple" de care vorbea Peter Brook. Pus sub semnul unui magic nocturn, spectacolul refuză, mai hotărât decât cele anterioare, orice adaos material în afara corpului omenesc, a unor costume și a unui minim de recuzită între care, emblematic și rău prevestitor, astrul mișcător al nopții urmărit cu un savant ecleraj. Imaginile sunt selenare, capătă imaterialitate și o neobișnuită transparență pentru că elimină tot ce făcea gloria teatrului tradițional, de la decoruri la text, epurat și acesta, redus la ideile

principale rostite în recitativ de corul bătrânilor şi la câteva pagini de text extrase din **Hyppolytos** de Euripide şi **Phaedra** de Seneca. Spectacolul ţi se adresează prin tăcere şi autism, nu prin locvacitate. Are ceva din disperarea dorinţei de comunicare a unui martor căruia i s-a tăiat limba şi caută cu febrilitate mijloace nonverbale pentru a depune mărturie: imagini, mişcare dar, în primul rând, sunet, element din care Purcărete face, adesea, spectacol în sine. **Phaedra** rămâne un spectacol pentru oameni avizaţi care ştiu dinainte elementele de bază ale libretului, ca la operă. Ceilalţi, au mai puţine şanse să pătrundă această magie nocturnă lăsându-se fermecaţi de frumuseţea în sine a imaginilor scenice.

Geneza Europei în simboluri acvatice. Spectacolul cu **Danaidele** este plin de splendori teatrale, de la micile trucuri la marile viziuni. Lucrând cu peste o sută de actori, regizorul obţine, din pornire, un efect de monumentalitate pe care îl susţine prin geometria mişcării. Dar, monumentalitatea mulţimilor, nu rămâne efect în sine ci găseşte în tragedia lui Eschil, **Rugătoarele** (prima tragedie a omenirii, spune undeva Purcărete), mediul organic pentru că, aşa cum s-a spus, "părintele tragediei" "nu este preocupat de individ ci de **polis.** Individul nu există la Eschil decât prin reverberaţiile sale comunitare, asemenea lui Danaos sau Pelasgos. De altfel, tragedia nu a fost şi nu poate fi a individului. Moartea unui om, oricât de atroce, nu va fi niciodată tragică ci răsfrângerea ei asupra rupturilor şi renaşterilor comunitare. În această mulţime de bărbaţi şi femei, egipteni şi danaide, care îşi dispută, nici mai mult, nici mai puţin decât perpetuarea speciei, se individualizează cuplul Linkeus-Hipermnestra, singurii supravieţuitori ai măcelului nupţial prin care patruzecişinouă dintre cele cincizeci de fiice ale regelui Danaos îi asasinează pe cei patruzecişinouă de fii ai regelui Aigyptos, chiar în noaptea nunţii. Consecvent unui program teoretic, Purcărete îi întoarce şi pe ei în anonimat: Linkeus şi Hipermnestra sunt excepţionali dar nu in-divizi. Ca o dovadă în plus, distribuţia pe cele două roluri este interşanjabilă, oricând schimbătoare. Spectacolul debutează militant: cuvântul **Europa** care ne obsedează este şoptit de câteva ori de Zeus şi devine emblema spectacolului. În treacăt fie spus, toate aceste actualizări propuse de regizor cu diferite ocazii (dreptul la azil, emanciparea femeii şi dreptul de opţiune, conflictele dintre sexe, segregaţia rasială, genocidul), precum şi o anume insistenţă pe urgenţa jurnalistică a problematicii din **Rugătoarele,** te pot lăsa cu totul indiferent în comparaţie cu energia reflecţiei asupra omului istoric pe care o degajează spectacolul. Dacă nu cumva pomenitele declaraţii de presă ale lui Purcărete sunt uşor pleonastice: cum pot fi operele majore altfel decât actuale? Dar, ca ghidaj ideologic pentru un public neavizat, sau ca recomandări pentru un festival sau altul, asemenea explicaţii, au, poate, rostul lor. Aşadar, zeii intră solemn în scenă, în Empireul plasat deoparte şi de alta a prosceniului, sorbind ambră. Hermes târăşte în scenă sămânţa tragediei, ascunsă în cufăraşul în care s-a chircit Danaos. Un personaj incredibil acest Danaos al lui Purcărete: parte confecţionat de regizor, parte împlinit, cu un fel de geniu al contorsionismului, de Coca Bloos. Un gnom, jumătate bărbat,

jumătate femeie, androgin desigur, tată şi mamă a cincizeci de femei care stau la capătul unor întregi seminţii, ca într-o altă Biblie. Fantezia este, în acest caz (dar şi al lui Victor Rebengiuc, regele infirm şi orb, hirsut şi neputincios al Argosului) debordantă în efecte deformatoare. Aflaţi în afara tragediei, dar agitând-o pentru a putea savura, mai apoi, pedeapsa ineluctabilă, zeii (Radu Beligan/Zeus, Victor Rebengiuc/Apollo, Micaela Caracaş/Hera, Mariana Buruiană/Artemis, Alexandru Repan/Poseidon, Mihai Dinvale/Hermes), au seninătatea filozofilor şi răbdarea esteticienilor de a întoarce pe toate părţile definiţia tragediei, pornind de la Aristotel. După acest preambul teoretic, te-ai aştepta la un spectacol-eseu. Intr-adevăr, **Danaidele** este un comentariu asupra tragediei, dar unul atât de puternic încât imită perfect tragedia însăşi. Ion Marin Sadoveanu remarca într-una din conferinţele sale pregnanţa atmosferei marine din **Rugătoarele.** Nu întâmplător Silviu Purcărete încorporează o întreagă simbolistică acvatică. Una atât de amănunţită încât te duce cu gândul la **Apa şi visele** a lui Gaston Bachelard. Apa seminală (într-o scenă de Eros primordial, în absenţa termenului masculin, rămânând la vedere numai comanda divină sau o lege a materiei), apele adânci într-o superbă viziune marină asupra feminităţii expulzate din adâncuri şi restituită rosturilor pământene, apa rituală a fecioarelor, dinaintea sângeroasei nunţi, apa narcisistă în oglinda căreia zeii îşi contemplă perfecţiunea, pentru ca, în fine, toată această acvatologie să se încheie cu o pedeapsă acvatică: Danaidele îşi vor petrece viaţa de apoi cărând apă în ulcioare sparte. Astfel, Purcărete pune spectacolul mai curând sub semnul lui Poseidon, decât al lui Zeus. De altfel, Poseidon este un personaj care i s-a revelat regizorului, cu totul absent din Eschil unde apar doar Zeus, Apollo şi Hermes sub formă de statui.

Dom Juan de Limoges. Creat la Centre Dramatique National din Limoges, **Dom Juan** de Molière nu i-a exaltat pe bucureşteni. Nemeritată primire a unui spectacol care anunţă o reformă în stilul lui Purcărete, chiar dacă nu este confirmat ca eveniment în teatrul francez. Deşi eram preveniţi asupra unui travesti revoluţionar, rolul "bărbatului esenţial" fiind încredinţat unei actriţe, la Bucureşti rolul a fost jucat, totuşi, de un bărbat. Oricum este un regal al travestiului, toate rolurile masculine, inclusiv Sganarelle care a devenit Sganarella (doar are sufixul feminin francez **elle**) fiind jucate de femei deghizate. Seducătorul Dom Juan devine o proiecţie feminină, un vis al femeii, un produs al imaginarului erotic. Spectacolul începe cu o lungă şi minuţioasă operaţiune de machiaj şi deghizare în faţa oglinzilor, într-o cabină de teatru. Până şi celebra statuie de marmură a Comandorului este prevăzută cu un nostim cap feminin care face o pantomimă bufonă. Ai putea spune că Don Juan, dacă n-ar fi existat, ar fi fost inventat de femei. Existenţa lui este dependentă de lumea feminină. În afara acesteia şi-ar pierde sensul. Dona Elvira are nevoie de un Don Juan pentru a da un sens suferinţelor sale. Din păcate, travestiurile multiple, oricât de bine făcute, te duc cu gândul la echipa de teatru a unui liceu de fete, obligate de împrejurări să-şi lipească bărbi şi mustăţi artificiale pentru a reprezenta personaje masculine. Doar că aici, travestiurile se fac la

vedere şi nu contează pe amăgirea spectatorului. Mai importantă este, poate, despărţirea lui Silviu Purcărete de **ritualurile atroce** inaugurate cu **Ubu Rex,** continuând cu **Titus Andronicus, Danaidele** şi **Orestia** şi întoarcerea la text şi la perspectiva ironică şi estetizantă din **Scrisoarea pierdută.** Sunt o mulţime de frumuseţi fragmentare în acest "Dom Juan de Limoges". Partitura Donei Elvira, jumătate proză, jumătate recitativ muzical primeşte o subtilă rezolvare tragi-comică în interpretarea actriţei Marie Cayrol iar personajul titular este un triumf al artificiului estetic, de la costumul în aur şi purpură (decoruri şi costume, Jose Manuel Meló) până la atitudinile minuţios efeminate. Se pare că **Decameron 645** deschidea o nouă serie, paralelă cu variaţiunile pe teme ale antichităţii, serie ce va continua cu **Dom Juan** şi **De Sade,** la Limoges, cu **Pilafuri şi parfum de măgar** la Sibiu.

Viziuni ostile asupra sexului. Deşi titlul scenariului extras din **O mie şi una de nopţi (Pilafuri şi parfum de măgar),** este stupid, el este cuprinzător pentru că, într-adevăr, despre pilaf este vorba, chiar dacă în termenii cei mai licenţioşi. Femeia este o delicatesă servită la tavă cu garnitură de orez, ardei şi verdeaţă, în final. Cum se spune, "mâncăm femei pe pâine". Silviu Purcărete "nu mănâncă femei pe pâine" dar este vădit preocupat de reprezentarea sexualităţii. Există şi un măgar în fundal care rumegă fân, calm şi înţelept, ca un simbol al masculinităţii dar şi al vechii lumi arabe a lui Averroes. Dar parfumul nu este al măgarului pentru că, de mirosit, miros mai degrabă cei doi berbecuţi care se agită pe toată suprafaţa scenei, printre picioarele actorilor. Această coabitare dintre oameni şi ovine, trimite la imemoriale timpuri semito-islamice. Consecvent cu sine până la des-figurare, Purcărete extrage din miile de nopţi arabe, material pentru o radiografie a instinctului pe care îl vede în imagini mereu mai ostile. Sexul este înspăimântător şi pofta sexuală (în toate versiunile ei pervertite sau nu) este oribilă şi apocaliptică. Femeia vrăjitoare (Diana Văcaru) se împerechează pe ascuns cu un mascul arhetip, o fiinţă subterană cu un falus statuar pe care îl idolatrizează. Versiunile împerecherilor, de la homosexualitate şi pedofilie, la amorul în grup, sunt, parcă, inepuizabile, dar se consumă scenic prin filtrul estetizant care apără imaginile de pornografie şi invită la reflexie. Ca însăşi obsesia regizorului care nu este patologică ci artistică. Filtrul este al artistului care nu copiază ci modifică natura. Silviu Purcărete continuă să lucreze cu **actori confecţionaţi,** ajustaţi, prelucraţi, ca în teatrul de marionete. Actorul devine, dacă nu o supra, oricum o semi-marionetă. De la mască, la costumul care maschează şi, de aici, la corpul nud, pictat, există totdeauna ceva ce se adaugă naturii şi acest ceva pare a fi arta însăşi, chiar dacă este vorba numai de faţa vopsită a unui actor. În ultimele opere (Cumnata lui Pantagruel, pe un scenariu extras din romanul lui François Rabelais), Purcărete se adânceşte în căutări formale a căror finalitate este plăcerea imaginii şi provocarea miracolului descoperit, din ce în ce mai constant, în teatrul de marionete. Stau mărturie scene întregi din **Cumnata lui Pantagruel** ("degetul vorbitor", creşterea burţii şi extensia corporală a lui Panagruel, etc). În fine, **Pilafuri şi parfum de măgar** se vrea o **imago mundi,** dar o

imagine a lumii instinctelor aproape creştină prin repulsie. Oamenii par vinovaţi pentru că îşi consumă timpul între hrană şi sex. Decorul ne arată plite încinse care fumegă şi borcane pline care bolborosesc şi fermentează. În jur, omenirea nu conteneşte să taie şi să dea pe răzătoare, să toace cu satârul şi să se agite în jurul zeului sex. S-a reproşat adesea lui Silviu Purcărete, după seria spectacolelor marcate de **Ubu Rex cu scene din Macbeth**, că se repetă, că a devenit manierist, că trebuie, cu orice preţ să schimbe stilul. Pentru a avea stil ("stilul e omul", spunea Buffon), Purcărete a investit cei mai inspiraţi ani ai vieţii. Sensibil la cronici şi la cronicari, el chiar a reuşit, în a doua parte a vieţii, "să schimbe stilul". Noroc că Cehov a apucat să scrie doar cinci piese, altfel băgau de seamă criticii că are stil şi îi cereau să-l schimbe.

Silviu Purcărete (1950, Bucureşti): **Răsplata** de Ghiţă Barbu **(1974), N-am ucis /Marie Octobre** de Jacques Robert, Julien Duvivier şi Henri Jeanson (1975) **Legendele Atrizilor** (1980), **Piticul din grădina de vară** de D.R. Popescu (T.N. Craiova, 1988), **O scrisoare pierdută** de I.L. Caragiale (Teatrul Mic, 1989), **Ubu Roi cu scene din Macbeth** (T.N. Craiova, 1990), **Titus Andronicus** de Shakespeare (T.N. Craiova, 1995), **Teatrul comic** de Carlo Goldoni (T.Bulandra, 1995) **Decameron 945** (T. Anton Pann, Râmnicu Vâlcea, 1996), **Fedra** de Racine (T.N.. Craiova), **Danaidele** (T.N Craiova), **Trei surori** de A.P. Cehov, **Dom Juan** de Molière, **Marchizul de Sade, Têtes d'afarit grillé sur lit de mort et de poivrons** după O mie şi una de nopţi (Centre de rècherches théâtrales, Limoges Franţa), **Visul unei nopţi de vară** de William Shakespeare (Norske Teatret, Oslo), **Bacantele** de Euripide (Burgtheater, Viena) **Pilafuri şi parfum de măgar** după O mie şi una de nopţi (Teatrul Radu Stanca, Sibiu, 2001), **Cumnata lui Pantagruel** după François Rabelais (Teatrul Radu Stanca, Sibiu, 2002), **Boema** de Giacomo Puccini (Opera din Essen), **Parsifal** de Richard Wagner (Scottish Opera, Edimbourgh), **Roberto Devereux** de Gaetano Donizzeti (Wiener Stadtsoper), **Castor şi Polux** de Jean Philippe Rameau (Opera din Bonn)

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cristian Pepino, **Adunarea păsărilor** de Farid Uttin Attar. Teatrul Ţăndărică, 1993

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cristian Pepino

Realitatea artificială. Semi-marioneta. Play Faust. Marionete-imagini.

Realitatea artificială. Un vizionar (Paul Scheerbart, 1863-1914), frecvent citat de Cristian Pepino, a scris un text fundamental (**Biblioteca teatrală revoluţionară**) în care se referea la teatrul de umbre, dar ideile pot fi extinse la acel teatru de animaţie pe care îl face Cristian Pepino. "Spectacolele, scrie Scheerbart, nu pot fi niciodată destul de fantastice. În teatrul de umbre, tot ce seamănă cu spiritele şi fantomele se lasă uşor de reprezentat. Munţi şi personaje fabuloase, figuri complet groteşti vor apărea mai naturale în teatrul de umbre. În schimb, **tot ce este realist va părea foarte artificial**". Este aici o succintă definiţie a artei teatrului, dacă nu a artei în general, care trebuie să se ferească de realism ca de mediocritate. Teatrul nu mai este o "felie de viaţă" luată de pe stradă şi montată pe scenă. "Ce interes mai poate prezenta faptul de a părăsi strada pentru a o regăsi pe scenă?", se întreabă Gaston Batty în **Histoire de la marionette**. Este, probabil teatrul la care visează Cristian Pepino în ideea sa fundamentală: îndepărtarea de real prin crearea unei alte realităţi, artificiale, dar artistice. **Regele cerb** de Carlo Gozzi este spectacolul cel mai comunicativ, cel mai vesel şi mai relaxat al lui Cristian Pepino, în comparaţie cu reflexivitatea violentă din **Play Faust** sau aceea magică din **Adunarea păsărilor.** O veselie perpetuă şi molipsitoare, riscând să piardă, printre cântece, gag-uri, caricaturi şi qui-pro-quo-uri, sensul specific gozzian al seriei de reîncarnări prin care trece Regele. Vrăjitorul Turandarte primeşte vizita Regelui care îi dăruieşte un butoi de vin pentru a-i ghici viitorul. Vrăjitorul se îmbată, dar regele pleacă mulţumit pentru că Gigolotti, valetul lui Turandarte, îi dăruieşte "statueta care spune adevărul" şi "descântecul". Cine cunoaşte descântecul, poate să se întrupeze într-un suflet mort. Turandarte însuşi va fi transformat, pentru o zi, în papagal. Atât statuia cât şi descântecul care o însoţeşte constituie motorul intrigii. Mahmur, Turandarte se sperie pentru că statueta nu putea fi înstrăinată. Zâna Zânelor nu întârzie să îl acuze că şi-a călcat jurământul, dăruind statueta şi descântecul unui muritor. Zâna Zânelor

este atât de amuzantă încât regreţi că nu mai apare niciodată. Este un personaj "compus": trupul actriţei este îmbrăcat cu un corp de dragon cu patru braţe încrucişate, asemenea zeului Shiva. Transferată la porţile palatului regal (un dulap cu surprize), acţiunea se precipită: Regele a convocat prin intermediul primului ministru Tartaglia, spirit invidios şi malefic, defilarea tuturor fetelor de măritat pentru a-şi alege mireasa în prezenţa "statuetei ce rosteşte adevărul". După ce au fost respinse două mii şapte sute treizecişipatru de candidate, apare Pantalone cu fiica sa, Angela, îndrăgostită în taină de Rege. Tartaglia, marionetă cu tijă, este puternic caricaturizat, nu numai prin configuraţia "obiectului" ci şi prin defectul de vorbire care creează importante efecte comice, bâlbâiala sa fiind o pecete morală. Regele este şi el îndrăgostit de Angela şi se îngrozeşte la gândul că ea ar putea minţi, asemenea celor dinainte, stârnind râsul batjocoritor al statuii magice. Statuia nu va râde ci va suspina, regele va anunţa nunta, dar face greşeala să împărtăşească lui Tartaglia descântecul prin care sufletul unui om viu poate trece într-un corp mort. Urmează o suită de reîncarnări: regele în cerb, Tartaglia în rege, regele în cerşetor, Pedrolino în cerb, cerşetorul în rege etc. Mai ceva decât în celebrul monolog al lui Shakespeare care descrie cum poate ajunge un rege în burta unui peşte. Toate aceste metamorfoze se petrec la vedere şi presupun o anume virtuozitate tehnică. Carlo Gozzi scrie foarte concis despre frontierele fragile dintre esenţă şi aparenţă. Cerşetorul beţiv devine "adevăratul" rege, deşi nu pare a fi, iar Tartaglia pare a fi regele, dar nu este. Numai sufletele pereche se pot recunoaşte dincolo de aparenţă: Angela, aleasa Regelui va recunoaşte pe iubitul ei prin puterea dragostei care vede dincolo de înfăţişarea mizerabilă a cerşetorului. Dar, în **Regele cerb,** mai mult ca oricând, Cristian Pepino, anihilează orice convenţie, fie aceasta chiar iubirea. De aceea, perechea ideală nu va fi tratată în chip romantic sau sublim ci în registru ironic şi caricatural. O caricatură interioară, a vocilor, şi nu una exterioară a contururilor. Deşi marionetele care îi reprezintă pe îndrăgostiţi sunt înfrumuseţate în modul cel mai convenţional cu putinţă, Angela vorbeşte piţigăiat iar Regele are o dicţiune populară, cu accente arhaice rostind, de exemplu, "vânătoriul" în loc de "vânătorul" sau "adeverul" în loc de "adevărul" ş. a. Gustul sau vocaţia parodiei de bună calitate sunt şi acestea componentele reformei lui Cristian Pepino în teatrul de animaţie. În general, parodia este pe gustul adulţilor care au cultura subiectului în aşa măsură încât să poată aprecia abaterea de la model. La Cristian Pepino această "abatere" specifică parodiei este atât de ingenioasă încât nu scapă nici celor lipsiţi de "cultura subiectului". Reflexiv dar pragmatic, el se gândeşte tot timpul la publicul curent al teatrelor de păpuşi, ştiind să şi-l apropie. Metoda nu este neapărat originală dar implică un ritm irezistibil obţinut prin conciziune, mişcare şi muzică. Muzica este aceea care face din **Regele cerb** o operetă bufă cu marionete. O operetă ce are, ca toate operetele, o uvertură, interpretată de grupul de muzicanţi ce va interveni pe tot parcursul pentru a controla şi regla ritmul spectacolului.

Semi-marioneta. Cristian Pepino nu ignoră omul în favoarea marionetei, cum ar părea, dar nu acceptă actorul "în stare pură" ci în infinite forme adaptate, în descendenţa **Supramarionetei** lui Gordon Craig. Paradoxul este că cea mai docilă marionetă rămâne tot actorul. Suplă, inteligentă, indispensabilă, aşa cum cel mai bun instrument muzical este vocea umană. **Adunarea păsărilor** este, probabil, cel mai bun exemplu pentru "teatrul semi-marionetei" pe care şi-l imaginează Cristian Pepino, un spectacol deosebit de semnificativ pentru situarea la jumătatea drumului dintre actor şi marionetă. Textul a fost redescoperit de Peter Brook cu celebrul său spectacol **La conférence des oiseaux (1979),** bazat pe un scenariu scris de regizor însuşi împreună cu dramaturgul Jean Claude Carrière după poemul filozofic persan al lui Farid Uttin Attar. Poemul are aproape 5000 de versuri şi dezvoltă o temă fundamentală a literaturii islamice: pasărea care se eliberează de chingile lumii reale pentru a se supune adevăratului rege care este conducătorul spiritual al lumii (guru). Cristian Pepino renunţă, de data aceasta, la cuvinte, pentru un ritual mai apropiat de teatrul-dans şi pantomimă, fără a se confunda cu vreunul dintre acestea. Tehnica de confecţionare a marionetelor este simplă: ajunge o bucată de pânză ce acoperă ca o manta, corpul actorului şi un braţ care mânuieşte un cap de pasăre, pentru ca iluzia unei uriaşe zburătoare să fie creată. La care se adaugă, desigur, talentul actorului dar şi capacitatea publicului de a admite convenţia. Astfel, teatrul de animaţie rămâne în mod decisiv cea mai semnificativă dintre artele reprezentării prin modul de a respinge naturalismul. Într-un mod personal, Cristian Pepino lărgeşte convenţia ce se naşte între marionetişti şi spectatori. Desenul unei pălării este înşelător: de fapt reprezintă "un şarpe boa care a înghiţit un elefant", aşa cum ne învaţă Saint Exupery în **Micul prinţ.**

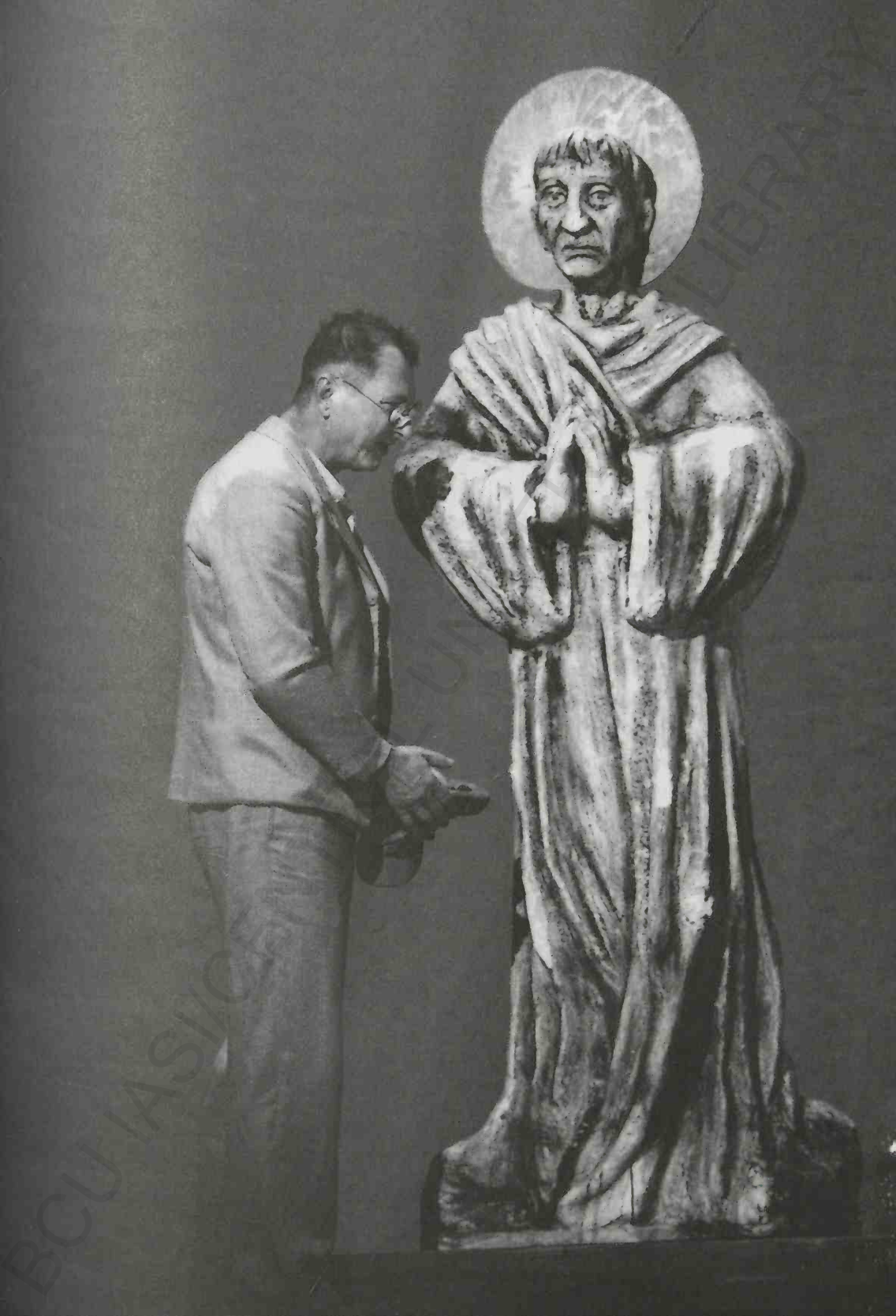
Play Faust. "Teatrul de păpuşi" nu are restricţii repertoriale. Este disponibil şi pentru micile şi marile poveşti ale lui Creangă, de la **Punguţa cu doi bani** la **Harap Alb** sau **Ivan Turbincă,** şi pentru marele repertoriu care include **Faust** de Goethe sau **Pasărea albastră** de Maeterlinck. **Play Faust** nu est chiar **Faust** ci doar un fel de a juca şi "de a te juca de-a Faust". Ca în celebra **Play Strindberg** unde nu **Dansul morţii** de Strindberg este semnificativ ci comentariile lui Dürrenmatt asupra lui Strindberg. Nu numai că "marele repertoriu" este pe deplin accesibil teatrului de animaţie prin capacitatea sa de a se rupe de ilustrativismul realist ("fabulosul" de care vorbea Paul Scheerbart), dar nici nu are nevoie de cuvintele abil împerechiate ale capodoperei literare. Cele douăsprezece mii de versuri din **Faust** sunt constrânse să încapă în succesive imagini animate care, puse cap la cap, nu depăţesc o oră de spectacol. **Faust** de Goethe nu este decât un pretext pentru **Play Faust** de Cristian Pepino. Cea mai justă atitudine, în acest caz, este evaluarea spectacolului în autonomia lui teatrală şi nu a fidelităţii faţă de text. Important este că spectacolul rămâne o viziune asupra lumii, ca şi originalul, chiar dacă în versiune abreviată. Dar viziunea lui Pepino este diferită de aceea eroică din Goethe, dacă nu chiar opusă.

"Omul faustic" este privit cu detaşare ironică, cu umor dar şi cu un pigment de compasiune. Faust este un bătrân neputincios pe care Mephisto îl ispiteşte cu imagini erotice de **french-cancan.** Dar, cea mai puternică imagine creată de Mephisto (conducătorul de joc al trupei de actori care pretind că se joacă " de-a Faust") este infernul împerecherii, urmată de misterul naşterii şi sclavia existenţei. "Infernul împerecherii" este o succesiune de scene de un erotism dezlănţuit, stilizat, însă, tocmai de prezenţa marionetei şi, inexplicabil, mai percutant decât orice tratare realistă. **Play Faust** este, de la un capăt la altul, o Noapte a Walpurgiei sălbatică şi instinctuală în care nici urmă de poezie nu este admisă. O tentativă de relaţie iubitoare dintre Colombina şi Pedrollino, personaje din **commedia del'arte**, convocate la acest sabat medieval (susţinut de un fundal muzical, nu mai puţin medieval cu citate din **Carmina Burana** de Carl Orff), eşuează. Omul nu poate fi decât instinctual sau ridicol, niciodată sublim. Un rezumat burlesc cu marionete wayang, plasat în final, risipeşte orice pretenţie de nobleţe a fiinţei umane: Faust şi Margareta (efigie a sintezei culturale europene dintre spiritul nordic şi cel mediteranean, în concepţia lui Goethe), se bat în parte, ca Mărioara şi Vasilache din teatrul tradiţional românesc. Cu toate acestea, "sentimentul tragic al existenţei" supravieţuieşte în spectacol prin contrastul între ritmul de metronom al muzicii şi trepidaţia existenţială de pe scenă. Totul este "oribil": măştile, costumele, gesturile, mişcarea. Toate sunt gândite pentru a despica viaţa în viziuni boschiene. Dacă este vorba de oroare, aceasta este a picturii religioase care avertizează şi ameninţă. Simbioza dintre actor şi marionetă, acele creaturi bizare obţinute prin adăugarea unor anexe artificiale (măşti, capete, braţe, picioare) funcţionează şi aici, dar cu mai puţină puritate decât în **Pinocchio** sau **Pasărea albastră.** Performanţele tehnice sunt indiscutabile în marioneta triplă: în centru se află actorul-corp, pe cele două laturi, actorii-membre. Împreună alcătuiesc un actor unic ce se poate face şi desface după plac. Stăpân pe metonimie, pe reprezentarea întregului prin fragment (cum ar fi coapsele feminine şi sânii uriaşi din **Play Faust** ce reprezintă mai acut feminitatea decât orice nuditate realistă), Cristian Pepino demonstrează, cu fiecare nou spectacol, expresivitatea discreţiei. Este, dacă nu o idee fundamentată teoretic, un program estetic şi o contribuţie însemnată la apropierea de idealul unui teatru în care **mesajele** (nu cuvintele sau muzica) sunt spuse în şoaptă, având, însă, o reverberaţie mai mare decât strigătul.

Marionete-imagini. Pare că în **Pinocchio**, regizorul epuizează toate combinaţiile posibile între actor şi marionetă. Recordul apare în scena de la şcoală: colegii lui Pinocchio sunt capete de actori şi trunchiuri de păpuşi, o combinaţie obţinută prin ataşarea unui dispozitiv (corp, braţe, picioare) pe pieptul actorului, imediat sub bărbie. Întreg spectacolul este o exaltare a ingeniozităţii. Din acest punct de vedere, la fel de important ca spectacolul, în întregime, este finalul în care artistul dezvăluie trucurile tehnice. Spre surpriza tuturor, fiorosul Mangia Fuoco, proprietarul teatrului de păpuşi care ameninţă să pună pe foc păpuşa de lemn care este Pinocchio, este

mânuit de trei păpuşari, ca în **bunraku.** Pinocchio, lucru nou, nu mai este confecţionat din lemn ci din burete, în stilul păpuşilor **muppets,** cu o fizionomie nostimă care îi dă un caracter pregnant şi savuros, rezultat nu doar din configuraţia tehnică ci mai ales din jocul actriţei care face un personaj "mic şi rău", neastâmpărat, arţăgos şi volubil. Sigur că regretăm păpuşa de lemn al lui Gepetto. Riscul ca micii spectatori care văd pentru prima dată povestea lui Carlo Collodi să rămână cu o informaţie falsă este real. Dar, pusă la lucru, păpuşa de burete a lui Pepino are valoare teatrală. Oricum, imaginile create sunt mai convingătoare decât subiectul complicat al poveştii. Cristian Pepino demonstrează că absolut orice, de la Zâna zburătoare, la balena despicând cu furie apa mării şi marea însăşi poate fi marionetă. Omul-actor se retrage pentru a deveni manipulant de imagini. Înainte de a fi spectacol de marionete, **Pinocchio** este un teatru de imagini în mişcare. Apariţia uneia sau alteia din aceste **marionete-imagini** este spectacol în sine; moment de virtuozitate autonom. Retras printre pânzeturi caşerate, materiale plastice, burete şi obiecte bizare, în lumea marionetelor, Cristian Pepino a descoperit un alt drum spre teatru, către acel teatru unic şi distinct în care frontierele dintre "teatrul cu oameni" şi "teatrul cu marionete" sunt şterse pentru a face loc reprezentaţiei în care actorii şi păpuşile se pun reciproc în stări teatrale. Performanţele sunt, adesea, mai "artistice" decât bun spectacol de teatru dramatic pentru că nu mai depind de geniul actorului ci de acel duh al artificiului care produce inepuizabile obiecte însufleţite.

Cristian Pepino (1950, Bucureşti): **Gloria şi moartea lui Joaquin Murieta** de Pablo Neruda (T.N. Târgu Mureş, 1973), **Aventurile unei vrăjitoare** (T. de animaţie, Bacău, 1973), **Prinţesa şi ecoul** (1979), **Lecţie de zbor şi cor pentru puiul de cocor** de Cristian Pepino (1980), **Metamorfoze** după Ovidius (1980), **Sânziana şi Pepelea** de Vasile Alecsandri (T. de Păpuşi, Galaţi, 1981), **Inimă rece** de Wilhelm Hauff (T. de păpuşi, Constanţa, 1984). **Secretul pădurii bătrâne** după Dino Buzzati (T. pentru copii, Ploieşti, 1984), **Drum de stele** de Al. T. Popescu (T. de păpuşi, Constanţa, 1984), **Sperietoarea de piţigoi** de Al. T. Popescu (T. de păpuşi, Constanţa, 1984), **Regele Cerb** după Carlo Gozzi (T. de păpuşi, Constanţa,1985), **Aventuri cu Scufiţa Roşie (1986), Surâsul Hiroshimei** de Eugen Jebeleanu (1987), **Visul unei nopţi de vară** de William Shakespeare (1988), **Harap Alb** de Ion Creangă (1991), **Adunarea păsărilor** de Farid Uttin Attar (1993), **Play Faust** după J.W. Goethe (1996), **Pinocchio** de Carlo Collodi (1997) – T. Ţăndărică. **Leopardul de argint** de Al.T. Popescu (T. de păpuşi, Ploieşti, 1997), **Pasărea albastră** de Maurice Maeterlinck (T. Ţăndărică, 1997), **Motanul încălţat** după Charles Perrault (1996), **Făt Frumos din lacrimă** de Mihai Eminescu (Studioul Casandra, Bucureşti, 1999), **Vrăjitorul din Oz** de Frank Baum (T. Gulliver, Galaţi, 2003), **Frumoasa şi bestia** (T. Ţăndărică, 2003).



Horaţiu Mălăele, De Pretore Vicenzo de Eduardo de Filippo. Teatrul Bulandra, 2003.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Horaţiu Mălăele

Mălăele contra Zamfirescu. Actori de gen şi actori fără gen. Caricatura pe viu.

Mălăele contra Zamfirescu. Actor şi dramaturg, Paul Ioachim, găseşte în Horaţiu Mălăele interpretul pasionat al unei piese cu subiect veneţian, un scenariu vesel şi amar, lipsit de griji şi îngrijorat, intitulat **Carlo contra Carlo.** De ce **Carlo contra Carlo?** Paul Ioachim descoperă o coincidenţă spectaculoasă: doi dintre cei mai importanţi oameni de teatru europeni, Carlo Goldoni şi Carlo Gozzi, nu numai că au fost veneţieni şi au trăit exact optzeci şi şase de ani fiecare (Gozzi, mai tânăr având satisfacţia supravieţuirii faţă de rivalul său, Goldoni, expatriat la Paris), dar poartă aceleaşi iniţiale, încât comedia amară a lui Paul Ioachim se putea numi **C.G contra C.G.** Autorul nu problematizează şirul de coincidenţe căutând un sens ezoteric sau ocult al prezenţei în cultura europeană a celor doi mari veneţieni, ci doar consemnează o identitate ce se transformă într-o ilustră duşmănie. În sfârşit, Paul Ioachim tinde să se arate mai ataşat de Goldoni şi, încă, în asemenea măsură, încât creează între cele două personalităţi raporturile dintre geniu şi artizan, dintre Mozart şi Salieri, atât de cunoscute din **Amadeus** de Peter Shaffer, deşi comicul fantastic al lui Gozzi s-a dovedit mai apropiat de gustul modern decât "populismul" goldonian. Geniul plebeu, epicureicul risipitor şi poligam, dar generos şi artist inepuizabil (Goldoni), stârneşte antipatia aristocratului ceremonios, a cavalerului perfect, sclav al unei singure iubiri (Gozzi) cum ne arată Florin Zamfirescu, într-o bună scenă de actor. Totul pe fondul carnavalesc al unei Veneţii vesele în care măştile **commediei del'arte** agonizează sub loviturile comediei de text a lui Goldoni, sub ochii vigilent întredeschişi ai unei Inchiziţii lacome şi necruţătoare, comică şi terifiantă în acelasi timp, judecând după caricatura şarjată a lui Virgil Andriescu (Marele Inchizitor). Goldonian prin vocaţie şi experienţă, după marele succes în **Mincinosul** regizat de Vlad Mugur, Horaţiu Mălăele a citit piesa, i-a plăcut şi a pus-o în scenă, asumându-şi, nu destinul vreunui personaj al lui Goldoni, ci al autorului însuşi. Pentru că, în

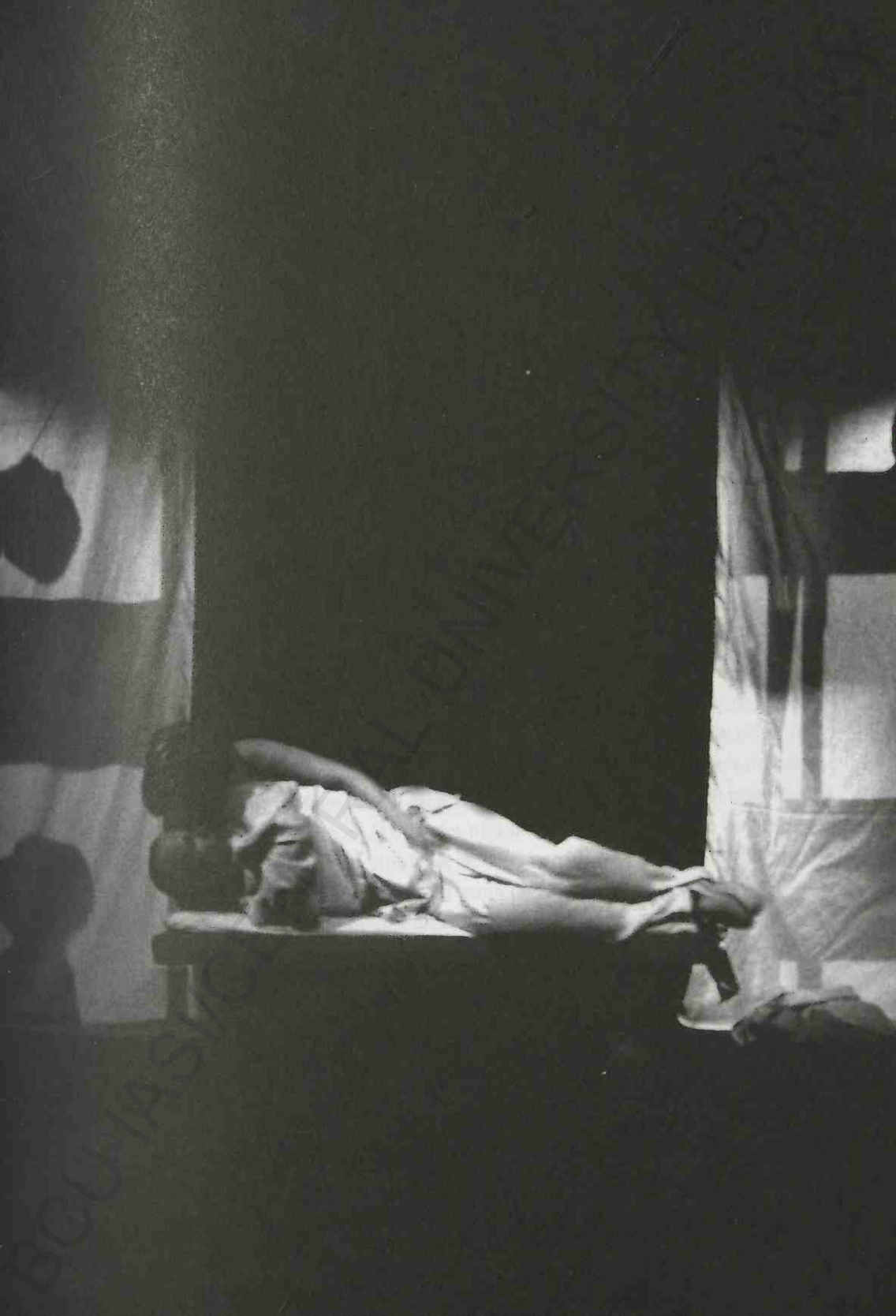
măsura în care **Carlo contra Carlo** este traseul lui Goldoni de la glorie la moarte, este şi comedia unui destin. Intrând în rolul lui Goldoni, Mălăele riscă un **contre emploi** vizibil în finalul halucinant al agoniei pentru a afirma un ideal de teatru pierdut: actorul, autor şi regizor şi interpret al spectacolului. Iar dacă unitatea dintre actor şi autor nu mai poate fi refăcută (exemplu, Paul Ioachim însuşi), ea poate fi jucată. Lumea veneţiană a teatrului, compusă de Mălăele este zgomotoasă, vanitoasă, precară şi răutăcioasă, cu goana nebună a femeilor după glorie, cu micile intrigi de alcov, cărora Paul Ioachim ştie atât de bine să le atribuie un sens. Goldoni va fi sufocat de femei pentru eternitate, de la Cocota matură (de un aplomb molipsitor în interpretarea Adrianei Trandafir), la Începătoarea în ascensiune (seducătoare şi inteligentă, Iuliana Ciugulea) şi, de aici, la Inocenta perversă (Mirela Dumitru), într-un triptic feminin ce se dovedeşte o latură meşteşugită a textului. Cu un ochi la Veneţia secolului al XVII-lea şi altul la Bucureştii sfârşitului de mileniu al II-lea, Paul Ioachim atinge şi actualitatea, mai ales prin acele măşti ale **commediei del arte**, între care, foarte activă este aceea a lui Gelu Niţu/Trufaldino Antonio Sacchi'. **Actori de gen şi actori fără gen. Podul sinucigaşilor** de Paul Ioachim nu este o premieră ca oricare alta, ci o veritabilă restituire care a aşteptat, nu mai puţin de patru decenii, pentru a ajunge la public, piesa fiind scrisă în 1964. După o jumătate de secol de teatru absurd, nu mai este chiar o noutate dar, pentru anii în care a fost scrisă, reprezenta o ruptură, nu numai cu drama tradiţională şi cu "realismul socialist" al epocii, dar şi o tentativă de sincronizare pe linia absurdului francez al lui Beckett, Ionesco, Arrabal. Nimic mai mult decât o sincronizare pentru că Ioachim nu imită teatrul absurd, ci îl parodiază. Este o comedie neagră, dar nu o "farsă tragică". Este adevărat, nici Horaţiu Mălăele nu forţează nota tragică a destinelor acelor sinucigaşi de comedie despre care scrie Paul Ioachim. Oricât ar părea de multiple şi inexplicabile dotările actorului, regizorului, plasticianului Mălăele, toate pornesc din trunchiul comun al caricaturistului pentru care totul este făcut pentru a fi luat în râs. Cei trei candidaţi la sinucidere ai lui Paul Ioachim sunt intens caricaturizaţi iar aventura lor nu se mai numeşte **Podul sinucigaşilor** ci **Podu'**. De ce este foarte bun şi foarte viu spectacolul **Podu'?** Pentru că regizorul s-a plasat cu exactitate pe intenţiile textului, fără să-l ilustreze. Eşecul aspiraţiei la sinucidere a personajelor lui Paul Ioachim este o paradoxală formă a ratării. În acest context, mica echipă a lui Horaţiu Mălăele (George Ivaşcu – Îndrăgostitul, şi Ioana Moldovan- Fata), funcţionează ireproşabil. Ce gen de actor ar putea fi Horaţiu Mălăele, te întrebi privind **Podu'** de la Teatrul Naţional. Ceva apropiat de **clown** şi, totuşi, nu, pentru că tocmai se opreşte, ezitând copios înainte de a cădea în grosolănia adorabilă a **clownului.** Din nou regizor şi actor în acelaşi timp, el joacă rolul **Neînţelesul,** un semidoct uşor schizoid care se crede poet, autor al celebrei povestiri **Metamorfoza** de Franz Kafka, evident, neînţeles, care se decide să-şi curme viaţa. Situaţia creată de Paul Ioachim este, în mic, asemănătoare cu aceea din

Aceşti nebuni făţarnici de Teodor Mazilu. Sinucigaşii lui Ioachim vor să trăiască şi ei ca eroii lui Mazilu, o experienţă absolută. Mazilu îi urcă într-un Paradis care le repugnă, Ioachim îi coboară în experienţa sacră a morţii care nu le este dată pentru că sunt, şi unii şi alţii, fiinţe profane. Mălăele semnează şi adaptarea după textul lui Paul Ioachim, dar nu ne dăm seama, literar vorbind, în ce constă această adaptare. Altminetri este adevărat, Mălăele transformă textul după chipul şi asemănarea lui, aceasta este adevărata adaptare. **Neînţelesul** lui Ioachim poate avea, la lectură orice înfăţişare. După spectacol, poţi să juri că în acest rol nu putea fi nimeni altcineva decât Horaţiu Mălăele. Tot aşa, după **Lecţia,** ai impresia că Ionesco a scris rolul Profesorului anume pentru Horaţiu Mălăele pe vremea când acesta abia se născuse şi se juca în nisip. Poate că prea puţin îl interesează teoriile noastre despre eşecul experienţei absolute din **Podul sinucigaşilor**, poate că nici "nu le înţelege" pentru că înţelegerea, nu mai mai trece prin analiză; este percepţie directă şi totală, **ecstazie**, cum spunea Blaga. Are percepţia de ansamblu a textului şi nu una pe fragmente logice. Este un actor de sinteză şi nu analitic, cum ar spune Mihai Măniuţiu. Pe măsură ce se defineşte, un actor se individualizează în aşa măsură încât devine incomparabil, reprezentând el însuşi un stil. Adevăraţii actori depăşesc cadrele unui **gen** devenind genul însuşi. Sunt acei actori "periculoşi" ce nu mai pot fi decât cu greu repartizaţi pe roluri de un alt regizor pentru că se întâmplă să "iasă din ramă". Poate că acesta este motivul pentru care, în ultimul timp, Horaţiu Mălăele se distribuie singur, abordând direcţia de scenă cu aceeaşi nonşalanţă cu care joacă, senzaţia, splendidă, fiind lipsa de efort.

Caricaturi pe viu. Preferând titlurile simple, piesa lui Eugene Labiche **Une chapeau de paille en Italie** devine, în adaptarea lui Horaţiu Mălăele, pur şi simplu **Pălăria.** Campionul melodramei comice ("vodevilul" sau, mai târziu, comedia bulevardieră), Eugène Marin Labiche, o detesta pe măsură ce o ilustra. Pentru el vodevilul era "l'art d'etre béte avec des couplets". O **comedia motoria**, cum spunea un critic francez. Te amuzi copios şi, pe deasupra, ai timp să descoperi mai uşor sursele lui Caragiale din **Scrisoarea pierdută.** Acelaşi iureş provocat de Zoe cu scrisorica ei de amor către Tipatescu, este stârnit, aici de doamna Anaïs de Beauperthuis în căutarea pălăriei sale florentine împodobită cu "coquelicots" (maci de câmp) pe care a mâncat-o calul nefericitului mire Fadinard, aflat în trecere prin padurea Vincennes, unde doamna efectua o escapadă extraconjugală cu falnicul locotenent Emile Tavernier. Şi ne amintim de afirmaţia lui Ion Suchianu conform căreia Caragiale era un mare admirator al acestui "rege" al vodevilului francez care a fost Labiche. Mălăele nu a făcut doar o adaptare ci a îndepărtat scenele finale când, un ultim şi, iarăşi, neprevazut incident, împiedică înaintarea lui Fadinard spre fericirea conjugală: patrula de noapte cere actele nuntaşilor, spre indignarea socrului care ameninţă că "va protesta înaintea Europei." În general, însă, Mălăele apasă pedala localizării, accentuând trimiterile la România contemporană, uşor de

identificat, care, la urma urmei, fac hazul unui spectacol de comedie la Bucureşti. Aşa se face că tenorul italian Nisnardi ce urma să concerteze la Baroana de Champigny devine, la Horaţiu Malaele, **Opoponardi,** cu un întreg cortegiu de consecinţe comice legate de viciul legalizat al sodomiei. Nu atât baroana de Champigny arde de nerăbdare să-l vadă pe celebrul tenor, cât varul ei, vicontele Achile de Rosalba, rol în care Tudor Chirila face o excepţionala compoziţie caricaturală a unui "gay". Nici Claire, modista, nu mai este ce a fost în text, pentru că regizorul o activează transformând-o în Conchita, un fel de Carmen de la Ronda plină de draci şi reminiscenţe româneşti de cultură spaniolă în interpretarea Gabrielei Popescu. Ajută enorm şi costumele create de Lia Manţoc dar este cert că spectacolul aparţine, în primul rând, caricaturistului şi, abia dupa aceea, omului de teatru, dacă este cumva vreo deosebire. Deformările comice de machiaj şi costum (un alt trimf al caricaturii este chiar baroana de Champigny, aristocrata de o virilitate grotescă interpretată de Virginia Mirea), te apără de realism şi te transportă în arta esenţială a comediei. Ca şi caricatura, de altfel. Puţini sunt cei ce "scapă " de peniţa "desenatorului" Horaţiu Mălăele. Nici Gheorghe Dănilă, o ruină imperială în rolul surdului Vezinet, nici Dan Tudor într-o versiune a "soldatului fanfaron" al lui Plaut, nici Eugen Racoţi în rolul încornoratului Beauperthuis. Dar, în primul rând, trebuie să remarcăm acel dispozitiv comic ireproşabil care este alaiul nuntaşilor condus de Ion Chelaru (Nonancour, socrul lui Fadinard), un coregidor din tragedia antică transportat în comedie. Printre nuntaşi, se distinge Delia Nartea, frumoasa mireasă a lui Fadinard. O frumuseţe pierdută, desigur, într-un context comic în care totul se relativizează. Ce poate fi mai hazliu pentru toate gusturile decat peripeţiile bunului Fadinard în cautarea pălăriei florentine care se petrec în chiar ziua nunţii sale? Cetăţeanul turmentat al lui Caragiale care nu mai poate dormi de grija scrisorii de amor a doamnei Zoe Trahanache se afla în imediata apropiere. În epopeea comică a pălăriei florentine care te poartă de la un capăt la altul al Parisului, greul îi revine lui George Mihăiţă (Fadinard) care şi-a gasit un rol pe măsură. Mihăiţă se fereşte de caricatură: ar fi fost prea mult, ar fi fost pleonastic, ar fi fost grosolan. O caricatură aşternută peste o alta, nu putea fi decât un eşec. Nu, George Mihăiţă se joacă pe sine, mereu plin de bune intenţii, mereu depăşit de surprize, mereu inventiv, oferind la moment explicaţii absurde mai ceva ca **Mincinosul** lui Goldoni. Aiurit, buimăcit, tracasat, transpirat, dar mereu ingenios. Toţi actorii au dezinvoltură, joacă fără inhibiţii, ştiind că merg la succes sigur.

Mălăele, Horaţiu (1952, Târgu Jiu): **Cafeneaua** de Sam Bobrick şi Ron Clark (T. Bulandra, 1997), **Carlo contra Carlo** de Paul Ioachim (T. Odeon, 1997), **Lecţia** de Eugène Ionesco (Theatrum Mundi, Bucureşti, 1997), **Pălăria** după Eugène Labiche (T. de Comedie, 1998), **Hotel** de Ray Cooney (T. Dramatic, Constanţa, 1998), **Podu / Podul sinucigaşilor** de Paul Ioachim (T. N. Bucureşti, 1999), **Ţara lui Abuliu** după Dumitru Solomon (T. de Comedie, 2002), **De Pretore Vicenzo** de Eduardo de Filippo (T.Bulandra, 2003)



Alexandr Hausvater, Nebunul şi călugăriţa de Stanislas Wietkievicz. Teatrul Toma Caragiu, Ploieşti, 2002.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ALEXANDER HAUSVATER

Cocteil româno-american. Hausvater violatorul

Cocteil româno-american. Un veritabil cocteil cultural româno-american prepară Alexander Hausvater pe scena Naţionalului din Bucureşti folosind un text care, oricum, nu contează, scris de o femeie (**Machinal** de Sophie Treadwell) despre o femeie care şi-a ucis soţul, cu Monica Davidescu şi Armand Calotă în rolurile principale. Prima şi cea mai puternică impresie este asemănarea cu **Năpasta** de Caragiale, cu deosebirea că aceasta este mai bine scrisă, ceea ce nu mai interesează prea mult în teatrul contemporan. Aceeaşi iubire furioasă pentru un altul care duce la crimă, doar că, aici, criminalul este femeia (Helen). Treadwell povesteşte cu răceală o crimă pasională, urmată de pedeapsa cuvenită. Un fapt divers garnisit cu obsesia secolului: a fi liber, **to be free.** Unde este Ion Nebunul cu abisurile sale care să arunce în aer acest **to be free** care îi face atât de nefericiţi pe ceilalţi şi, uneori, îi ucide, ca în cazul de faţă. Poate că Hausvater nici nu a auzit de **Năpasta,** după cum se prea poate chiar să o fi citit dar, fiind atât de bine scrisă, s-a gândit că nu mai are rost să o pună în scenă. Regizorii mari (nici urmă de ironie), nu mai au nevoie de o operă dramatică ci de un mic pretext. Parcă ai conştiinţa mai uşoară dacă te joci cu un text de două parale ca **Machinal** decât cu **Livada de vişini.** Nu aceasta este, însă, problema spectacolului, nici chiar faptul că limba este un cocteil româno-american, un jargon, să spunem, nici român, nici american. Parcă te afli la sfârşitul secolului al XIX-lea într-o colonie de emigranţi români în Lumea Nouă care au deprins ceva engleză, dar au primit vizita unui român abia plecat din ţară şi sunt siliţi să vorbească din nou româneşte. Este complicat ce spunem dar exact aşa este şi spectacolul. Problema reală este că Hausvater ia în serios acest text pirpiriu şi îl tratează cu savante formule brechtiene "de distanţare" dar şi confuzia stilistică pe care încearcă să o ascundă, iarăşi, în ritmuri asurzitoare de jazz şi diexiland.

Hausvater, violatorul. Începând cu 1992, când a pus în scenă **Au pus căţuşe florilor** de Fernando Arrabal, Alexander Hausvater te înhaţă încă de la intrare, te

BCU CLUJ / BABEŞ-BOLYAI UNIVERSITY LIBRARY

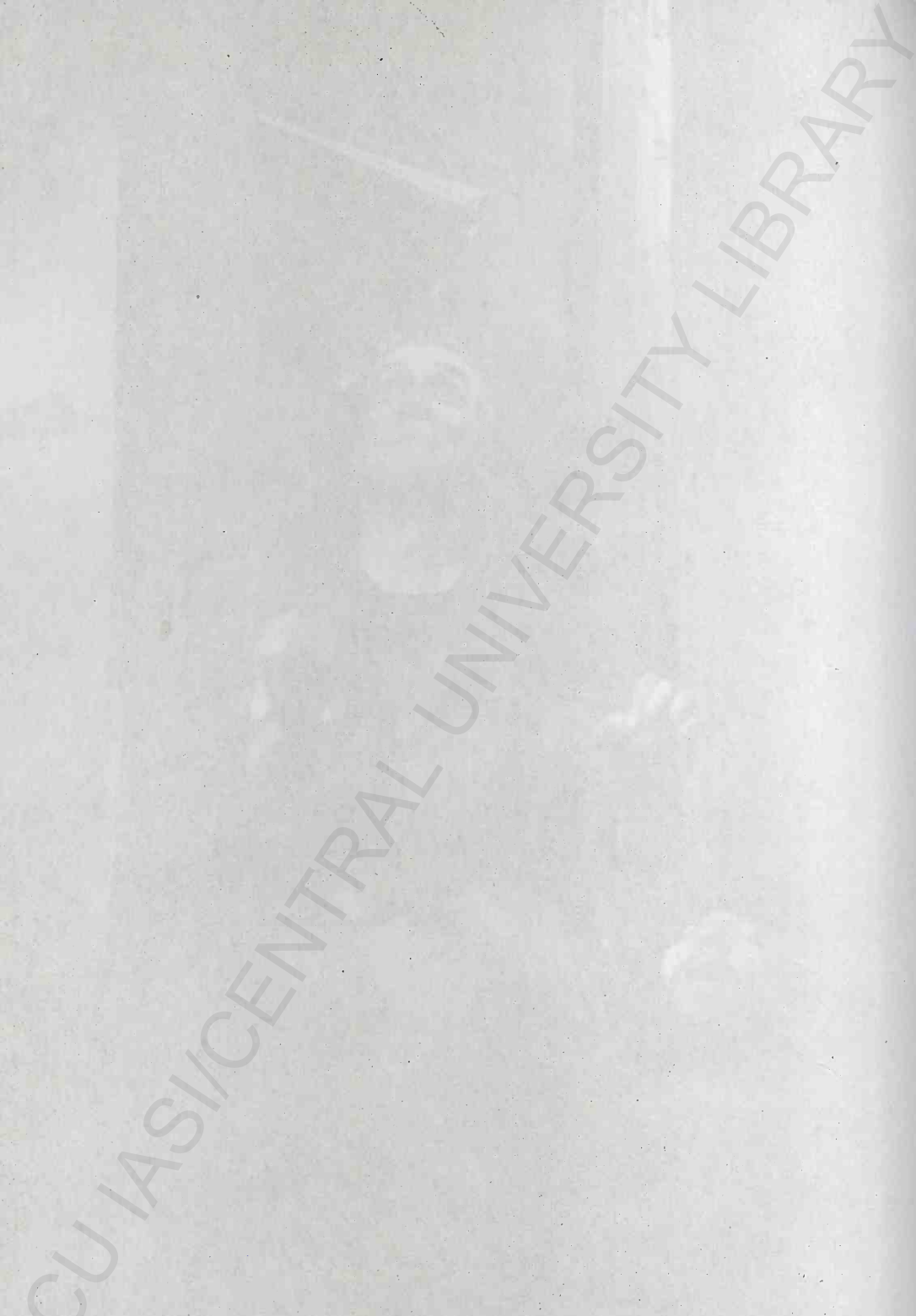
busculează, te dă cu capul de pereţi, te arată cu degetul, te asurzeşte, te insultă, te violează. Nu te lasă să rămâi **spectator** şi nu ştie ce pierde. Are "sistemul" său în care fuga de clasici este punctul numărul unu. Să nu audă de Shakespeare, Molière, O'Neill sau Goldoni. Pe ruşi îi ignoră. De români ce să mai vorbim... Un Cehov (**Livada de vişini**), montat Iaşi, ne aprinde imaginaţia. Îl interesează destinele chinuitoare tip Roberto Zucco al lui Koltes sau Walpurg din **Nebunul şi călugăriţa** de Witkiewicz. Piesa ideală, pe acest traseu, ar putea fi un scenariu despre Dracula vampirul la care, probabil, se gândeşte deja. Nu suportă limba şi violează dialogul pe care îl pulverizează după două, trei schimburi de replici. Preferă grupul vorbitor sau cântător, coregrafiat, paroxistic, isterizat, oricărui tip de interlocutor genial. Este şi riscul ideologic al spectacolelor sale: dramele individuale devin colective, faptul divers sa arată exponenţial, cazul particular, problemă planetară. Îl căutăm pe Roberto Zucco, adolescentul care şi-a ucis părinţii, în infernul din noi, dar nu-l găsim. Povestea lui Roberto Zucco e veche. Într-un mare roman, **Crimă şi pedeapsă** de Dostoievski, este vorba de aceeaşi complex al crimei care te eliberează. Nu îl eliberează şi pe Hausvater care, îndată după opera rock despre Roberto Zucco de la Iaşi descoperă pe Stanislas Wietkievicz, artist genialoid care a vrut să-l imite pe Kleist, ratând de puţin o sinucidere în doi. Horia Gârbea care a supravegheat dramaturgic textul de spectacol spune despre **Nebunul şi călugăriţa** că "este una dintre cele mai demenţiale piese ce se pot imagina". Obişnuim să plecăm acasă după spectacol cel puţin cu o replică, dacă nu cu o întreagă piesă "demenţială". De la **Nebunul şi călugăriţa** am plecat fără această replică. Adversar al naturalismului şi realismului psihologic şi precursor al absurdului, cum îl recomandă dicţionarele, Wietkievicz cade aici în cel mai plat realism, cel autobiografic. El se imaginează mare poet nebun închis într-un ospiciu şi transformat în cobai pentru doi psihiatri, unul mai dement decât celălalt, două partituri pe care le ilustrează excelent Mihai Coadă şi Ilie Gâlea. Poetul Walpurg îi va asasina pe amândoi asemenea urmaşului său, Roberto Zucco, pentru a se elibera de complexe. Polemica lui Wietkievicz cu psihanaliza, căci despre asta este vorba, pare astăzi datată. Rămâne din Walpurg un descendent satanic al lui Woyzek. Asemănarea cu piesa lui Büchner este izbitoare, dar fără consecinţe comparatiste în spectacolul lui Alexander Hausvater. Imaginaţia ne-a dus până acolo încât am visat o combinaţie cu muzica lui Alban Berg, autorul unui celebru **Woyzeck** dodecafonic, dar Hausvater l-a preferat pe Nicu Alifantis care a suprapus peste spectacolul teatral, unul muzical, erotico-religios, plin de personalitate, de altfel. Abundenţa muzicală te obligă să urmăreşti două spectacole deodată: unul teatral, altul muzical. Doar că spectacolul teatral este atrofiat, redus la o pantomimă executată cu mai mult sau mai puţină rigoare. Spectacolul bun începe abia spre final când sinucigaşul Walpurg se întoarce printre noi sau ne duce pe noi în iadul pe care îl regizează. Hausvater prinde momentul şi îl exploatează din plin. Unui Pământ bolnav ca un ospiciu, îi preferăm oricând un iad împodobit cu muzică

de Alifantis, sex, focuri bengale şi trupuri condamnate la agitaţie erotică, trupuri alarmate, "descreierisite", cum spunea Alfred Jarry, ale căror capete au devenit şi ele corpuri, dar corpul nu a devenit spirit. Hausvater regizează o noapte a Walpurgiei condusă de poetul Walpurg în chip de Înger căzut, într-o operetă rock în care micul subiect despre poetul nebun care ucide pentru a se sinucide, trăind după moarte o viaţă satanică, se pierde în blocurile sonore ale compozitorului. Decorul (Diana Ruxandra Ioan) este urât, interpretul lui Walpurg are mari dificultăţi de dicţie (Ion Coman), dar finalul are o energie infernală care nu te poate lăsa indiferent.

Hausvater, Alexander (1952, Bucureşti): **Năzdrăvanul Occidentului** de John Millington Synge (T.N. Dublin). **Şapte căi pentru a străbate dincolo de rău** de Lodeevijk de Boer, **Kaspar** de Peter Handke, **Crimă şi pedeapsă** după F.M. Dostoievski (Toronto, Vancouver, New York). **Au pus cătuşe florilor** de Fernando Arrabal (T. Odeon, 1992). **Decameronul** după Boccaccio (T. de Stat, Sibiu, 1993). **Teibele şi demonul său** de Isaac Bashewits Singer (1997), **Livada de vişini** de A.P. Cehov (1998) - T.N. Iaşi, 1997) **Machinal** de Sophie Treadwell (T.N. Bucureşti, 2000), **Nebunul şi călugăriţa** de Stanislas Wietkiewicz (T. Toma Caragiu, Ploieşti, 2002).

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY



Mihai Măniuţiu, Cetatea Soarelui după Tommaso Campanella. Teatrul Act, Bucureşti, 1998.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Mihai Măniuţiu

Don Quijotte în exil. Un coşmar în coşmar. Teoria actorului de avangardă. Vrăjitoarele din Macbeth. Lupta cu sine. Un filozof cu umor. Victoria asupra textului. Tragicul de fiecare zi. Ionesco în grafitti şi Aristofan à l'americaine. Textul şi umbra lui. Omorul în catedrală, un Contra Faust. Iubirea provoacă inteligenţa. Un paradox: utopia realizată. Tragicul inaccesibil. Războiul sexelor. Cruzimea comică. Biblia scufundată. Privirea în abis. Pescuitorii de perle.

Don Quijote în exil. După apariţia povestirilor borgesiene din volumul **Don Quijote în exil** (1980), l-am provocat pe Mihai Măniuţiu cu o glumă nu tocmai nouă, spunând că este cel mai bun regizor dintre prozatori şi cel mai bun prozator dintre regizori. O vreme, butada avea un sâmbure de adevăr: Măniuţiu nu monta ci scria spectacole. O parte dintre ele purtau, ca pe un blazon intelectual, amprenta lecturii. Studios, în primele sale încercări, nu făcea decât să aprofundeze universitatea abia încheiată. Erau antrenamente pe tema înoirii limbajului scenic, reinterpretări de stiluri şi şcoli consacrate. Uneori, "antrenamentele" se aplicau asupra artei actorului: expresivitate lapidară, austeră în **Oedip salvat** de Radu Stanca sau tragism retoric, gutural şi acrobatic în **Labirintul** lui Arrabal. Alteori, se oprea asupra imaginii scenice, în spaţiul unor proiecţii bizare de coşmar neo-expresionist (**Afară, în faţa uşii**) sau asupra materialului literar dirijat spre contemplaţie, mai mult decât spre demonstraţie. Încă student, Mihai Măniuţiu se ocupa de un text suprasolicitat, **Emigranţii** de Mrožek, dar cu intenţii reflexive, nu agitatoare. Deschiderea textului este amplă, cele două personaje (XX şi AA) nefiind doar ipostaze ale emigraţiei în Occident ci şi termeni ai unei dispute între trup şi suflet, între materie şi conştiinţă, instinct şi raţiune, cu toate ramificaţiile posibile. Unul, muncitor cu braţele, redus la umanitatea rudimentară este "sclavul ideal": putere de muncă, foame perpetuă, lăcomie nestinsă. Celălalt, intelectual, o formă a umanităţii eliberată de teroarea materiei. Un cerebral pentru care sensul vieţii este analiza, de-

mistificarea, adevărul gol goluţ. Transferat în social, conflictul materie-spirit devine, automat o controversă asupra libertăţii, a opoziţiei între sclavie şi revoltă. În plan moral, o dispută între altruism şi egoism, etc. Muncitorul refuză adevărul şi obişnuieşte să fabuleze, cărturarul îi spulberă în manieră silogistică toate iluziile pentru că iubeşte numai adevărul. Primul tezaurizează alimente şi bani, al doilea se debarasează de ele. Cu toate acestea **Emigranţii** nu este eseu filozofic, ci dramă a emigraţiei scrisă de pe poziţia intelectualului din Est. Raţiunile pentru care au emigrat eroii lui Mrożek sunt complet diferite: unul a părăsit Polonia din motive economice, altul din raţiuni politice. S-au întâlnit undeva în Occident, într-un fel de oraş himeric al căutătorilor de aur, dar şi al speranţelor spulberate şi al deznădejdii. Forţa dramatică se află în cele două moduri de situare în realitatea exasperantă a emigraţiei: tendinţa iluzionistă a muncitorului şi luciditatea cinică a cărturarului. Este un rechizitoriu necruţător la care îl supune teoreticianul pe rudimentarul său coleg de cameră în care descoperă "sclavul ideal"; îl hărţuieşte, îi destramă toate miturile cu care se apără dar, în final, are revelaţia prăbuşirii eşafodajului său teoretic bazat pe cultul libertăţii ca atribut inalienabil al fiinţei umane. A cui este, acum, mai mare suferinţa? A pălmaşului care rupe toate bancnotele agonisite, într-o clipă de sublimă căinţă provocată de argumentaţia impecabilă a intelectualului, clipă în care se amestecă orgoliul rănit, surescitarea alcoolică şi demnitatea latentă sau a cărturarului pe care tocmai această imprevizibilă reacţie îl răscoleşte şi îl determină să arunce în foc manuscrisul operei vieţii sale care se dovedise falsă încă din premisă? În lectura lui Măniuţiu, drama nu mai este o provocare necontenită a unuia de către celălalt, o deziluzionare metodică, un experiment de psihologie socială a emigrantului. XX nu mai este un cobai pe care se experimentează o teorie, ci un meci de box cu reprize succesive în care avantajul trece alternativ de la unul la altul. Piesa şi regizorul ei cer actorilor (Gheorghe M. Nuţescu şi Anton Tauf), nu doar concentrare minuţioasă, dar şi travaliu fizic neobişnuit. Primul este masiv şi copilăros, credul şi egoist, puternic în obstinaţia cu care ascunde deznădejdea. Anton Tauf, dimpotrivă, joacă sacadat, biciuieşte replica, o filtrează. Dar tentativa de a găsi un echivalent vocal pentru a exprima teoria în curs de constituire a intelectualului, cu rostirea incoerentă a cuvintelor, prelungirea ezitantă şi incomprehensibilă a frazelor este o idee care nu funcţionează. Efortul dialectic al intelectualului de a lumina calea adevărului este răsplătit prin revelaţia propriului eşec: între victorie şi înfrângere îşi regăseşte sensul strigătul final al lui Tauf. Nici victorie, nici înfrângere, nici viaţă, nici moarte, nici plâns, nici râs.

Un coşmar în coşmar. Puţine piese din lume vorbesc mai intens, mai înfrigurat despre moarte decât acel strigăt care este piesa lui Wilhelm Borchert, **Afară, în faţa uşii** . Un autor german de factură expresionistă ce repetă, după mai bine de un secol, destinul compatriotului său Georg Büchner, atât în precocitatea vocaţiei dramaturgice cât şi în aceea a morţii. Piesa – înspăimântătoare şi morbidă – poate trezi

adversitate în aceeaşi măsură în care Beckmann însuşi (eroul autobiografic al piesei) trezeşte repulsia celor din jur cu nefericirea lui inestetică. Al doilea război mondial pare astăzi, după reunificarea Germaniei, un capitol încheiat al istoriei. Din acest motiv, destinul soldatului Beckmann poate fi neinteresant dacă îl reducem la semnificaţia istorică. În treacăt fie spus, imaginea Germaniei prin Borchert, pare şi astăzi atât de dezagreabilă încât un impresar german care a văzut spectacolul la Bucureşti a avut cuvinte de laudă pentru regizor, dar a refuzat, cu un aer enigmatic, să îl ducă la München. La prima vedere drama vorbeşte despre destinul tinerilor ostaşi ai lui Hitler îngenunchiaţi şi decimaţi în stepele ruse, rătăcind prin Europa în căutarea unei patrii pustiite care îi ignoră, ruşinată de eşecul vanităţii ei războinice. Dar disperarea lui Beckmann, absenţa iremediabilă a poftei de viaţă, ţin de abisuri ale fiinţei umane, adâncite, desigur, de istoria ostilă. În coşmarul unei patrii de fum şi cenuşă, Beckmann trăieşte un alt coşmar, al sinuciderii, pe un traseu alternativ, dar ireversibil. Destinul său, un strigăt al conştiinţei care se suprimă din demnitate. Dacă Borchert ar fi avut simţul măsurii în dozarea compătimirii de sine, dacă ar fi dat altă expresie tragediei în afara succesiunii de ilustraţii ale disperării, s-ar fi eliminat senzaţia că, uneori, te afli în faţa unui scriitor minor, incapabil să transforme biografia în literatură. Poate că tocmai resimţind acest risc, autorul german a adoptat soluţii de generalizare din arsenalul literaturii expresioniste: nume generice, simetrii de situaţii, etc. Beckmann însuşi este un asemenea nume generic desemnând individul şi categoria în acelaşi timp şi în dublă ipostază: realistă şi simbolică. Nu poţi nega nici o clipă valoarea de document nud, transcris cu febrilitate despre tragedia celui de al treilea Reich. Întors într-o patrie care nu l-a învăţat nimic altceva decât meseria războiului, Beckmann încearcă să-i fie de folos şi în timp de pace. Dar este o pace a morţii într-o alcătuire socială improvizată. Ţara care l-a investit pe Beckmann cu onoarea de a cuceri gloria militară îi închide toate uşile. În afară de generoasa Elba care îi adăposteşte în adâncurile ei pe sinucigaşi. Soluţiile pe care le aplică regizorul, pe o structură literară pronunţat narativă, ating mai mult actorii pe care încearcă să îi deprindă cu noi tehnici ale declamaţiei. Construind spectacolul în jurul lui Marcel Iureş, Mihai Măniuţiu merge, uneori, paralel cu textul. Disperarea eroului este atenuată de experimentul "neo-declamaţiei". Pe planul ideilor, recitativul lui Marcel Iureş – egal, fără nuanţe şi accente – transmite, mai curând mizeria, decât tragedia. Dar, sunt secvenţe de vârf, cum este scena sinucigaşilor de pe fundul Elbei. Preocuparea pentru actor, pentru împrospătarea mijloacelor sale nu este de neglijat. Alături de Marcel Iureş, Tudorel Filimon/Directorul de cabaret, mai lejer ca supraveghere regizorală, creează efecte deloc neglijabile în comicul aparent. Petre Băcioiu interpretează un personaj generic (Moartea) cu o vulgaritate cinică bine găsită. Un nebun care se crede Dumnezeu sau, poate, un Dumnezeu adevărat care şi-a pierdut minţile, joacă, substanţial şi dramatic, Octavian Teuca. Grupul de instrumentişti – muzica este compusă de Mircea Octavian – dă culoare expresionistă unui

spectacol marcat de la un capăt la altul de o efigie: o mumie a războiului, un General de cârpe, creat de scenograful Octavian Cosman. Versiunea de la Teatrul Bulandra nu are nimic din indolenţa şi sterilitatea copiei, în afara faptului că Beckmann este interpretat de acelaşi Marcel Iureş care, la rândul lui, evită să copieze compoziţia de la Cluj Napoca. Atmosfera este cernită, morbidă: coşmarul unui sinucigaş care se aruncă în braţele Elbei, dar Elba îl respinge şi îl aruncă pe maluri. Peste toate, o bucurie şi o senzualitate a morţii. Beckmann resimte moartea, nu ca pe o împăcare ci ca pe o împerechere. Este şi un triumf al lui Marcel Iureş. Îndărătul unei candori contrariate ce se aşterne pe chipul său supt, suferinţa este interiorizată. Marcel Iureş întruchipează destinul lui Beckmann cu o neobişnuită capacitate de absobţie a detaliilor psihologice. Mihai Cafriţa joacă un clovn al morţii sau moartea care maimuţăreşte un clovn, Mihai Constantin (Bătrânul) – un Dumnezeu abandonat. O imagine greu de uitat această divinitate frântă, umilită, uzurpată, culeasă de sub poduri. Catifelată, serafică, tandreţea însăşi, ca o amintire intangibilă a căldurii unui cămin – Micaela Caracaş (O fată). Elba e o femeie dintr-o bucată, seducătoare şi energică (Tora Vasilescu). Sextetul lui Marius Popp cu reprizele sale de jazz, se lamentează, ţipă, se resemnează, adaugă o neobişnuită armonie în exasperare. El te apropie şi te îndepărtează de drama lui Beckmann; o comentează, în orice caz. Şi vorbind despre ea, o transformă în baladă. Povestită de altcineva drama îşi pierde din asprime. Frig, umezeală şi moarte. După două ore de spectacol te smulgi cu greu din mrejele a două coşmaruri concentrice.

Teoria actorului de avangardă. Căutând efecte novatoare, Măniuţiu alege texte novatoare. **Labirintul** lui Arrabal, după cum spune şi titlul, este simbolul captivităţii esenţiale a omului. Nu doar captivitatea spirituală din definiţia lui Malraux a condiţiei umane, ci mult mai concret, foarte concret, captivitatea socială. Etienne şi Bruno sunt victimele propriei rătăciri prin hăţişul existenţei dar, în egală măsură, ale agresiunii sociale reprezentată de Justin, un maniac terorist. Simbolistica mizerabilistă (lumea ca labirint de pături murdare în care oamenii se târăsc ca într-un "azil de noapte") din aşa numita "camera latrinelor", acuză, într-adevăr, decăderea individului pe scara condiţiei umane, dar transcrie şi insurgenţa autorului faţă de sistemele opresive. **Labirintul** este un exemplu tipic de teatru al deriziunii, cum îl numea Emmanuel Jacquart: situaţia propusă este cumplită, dar dialogul dintre călăi şi victime este de lume civilizată aflată la o serată. Regizorul nu a acceptat dialogul absurd, fie chiar în varianta deriziunii, ci a refăcut sensul revoltei curăţind dialogul de teribilismul politeţei absurde. Cuvintele vor fi rostite cu toată disperarea, cu toată panica, astfel că spectacolul nu mai este câtuşi de puţin absurd ci devine un strigăt de protest al acestor fiinţe desfigurate ce se zbat pentru a se mântui, ieşind de sub blestemul labirintului. Etienne, principalul purtător de sensuri, este un psihopat al libertăţii, hărţuit de psihopaţi ai teroarei (Justin) sau ai feminităţii devoratoare (Micaela). Supravegherea severă a vocilor, gradarea lor de la şoaptă la strigăt, repetarea

obsesivă a unor fragmente de fraze, includerea elementelor de pantomimă şi euritmie, exacerbarea mişcării scenice, bine servită de banda sonoră realizată de Mircea Octavian, creează o lume halucinantă în care orbecăiala prin labirint se transmite senzorial. Mihai Măniuţiu se arată interesat de un teatru de avangardă care să poată descoperi în sine soluţiile de înoire, pentru că avangarda este timpul prezent, produs de trecut, dar purtând în el germenii viitorului. Iar "germenii" viitorului se află în formele de spectacol, mai puţin în mesaje. Paradoxal, Măniuţiu experimentează un alt teatru al actorului deşi toată lumea îl acuză că face un teatru al regizorului. De fapt, teatrul de avangardă pe care îl caută este un teatru al actorului de avangardă. Frapează neobişnuita autonomie a actorilor puşi într-o stare de frenezie a redescoperirii şi afirmării artei lor, fie că este vorba despre Marcel Iureş (Etienne), Melania Ursu (Micaela) sau Tudorel Filimon (Justin). Marcel Iureş ridică tensiunea până la insuportabil în scena autoflagelării. Dincolo de performanţele dinamice şi vocale, Melania Ursu are capacitatea de adaptare la un nou stil: o apariţie stranie, unealtă, dar şi victimă a acelui labirint al terorii scris de Arrabal. Filimon pare o divinitate de dincolo ce ţine sub ameninţare lumea aceasta, transformându-se într-un prestidigitator malefic. Constrâns de indicaţiile regizorale, el compune rolul dintr-o suită de măşti imobile, de rictusuri etalate cu răceală pentru a ascunde un maniac plin de candori ipocrite şi vicii agresive. O fiinţă cu misterioase funcţii represive. Costumele, în nuanţe de maroniu spre negru au aderenţă la Arrabal, dar decorul este amorf. În căutarea austerităţii, Octavian Cosman a sacrificat bogăţia de imagini din text, lipsind spectacolul de o însemnată componentă vizuală.

Vrăjitoarele din Macbeth. Familiarizat cu parafraza ionesciană la **Macbeth** pe care încearcă să o monteze de mai multă vreme, Mihai Măniuţiu oferă o versiune scenică de o surprinzătoare fidelitate după chiar textul shakespearian. O inovaţie ar fi trecerea în final al unui monolog al lui Malcolm (" Dar când voi fi strivit acestui despot capul sub picioare / Sau i-l voi fi purtat în vârf de spadă / Abia atunci sărmana ţară va-ndura mai multe vicii decât înainte / Mai mari dureri pe căi mai felurite".), rostit, cu mult înainte, la Curtea Angliei. Astfel, vesela încoronare plină de speranţe a lui Malcolm din textul original este înlocuită cu o viziune sceptică, dar lucidă asupra dictaturii. "Fidelitatea" textuală nu-l împiedică pe regizor să îl apropie pe Shakespeare de timpurile politice moderne, semnalând, nu o dată, consecinţele aventurii politice asupra mulţimii. Mai important este că evoluţia lui Macbeth nu mai apare ca o succesiune mecanică de predestinări. El piere prin jocul unor halucinante determinări interioare de care el însuşi este consternat, pierzându-le de sub control. Totul stă sub semnul emblematic al păpuşii lui Macbeth pe care vrăjitoarele o desmembrează şi o disecă. Grupul vrăjitoarelor este tratat ca plăsmuiri inseparabile de fiinţa personajelor. În scena nebuniei reginei Macbeth, vrăjitoarele dublează prin pantomimă şi frânturi de cuvinte monologul eroinei. În chip logic, vrăjitoarele capătă o pondere nouă însoţind şi maimuţărind eroii. Par a fi sub-conştiinţe sau

supra-conştiinţe ale acestora. Remarcabile prin adâncirea sensurilor (nu totdeauna şi prin organizarea scenică şi calitatea interpretării), toate secvenţele vrăjitoarelor, de la jocul cu păpuşa lui Macbeth, până la scena râsului sau la monologul "mâinilor însângerate", devin nucleele spectacolului. Este vorba şi de prima izbândă în scenografie a pictorului Octavian Cosman. El a compus din scânduri scorojite şi bârne putrede o lume şubredă şi a pus la îndemâna actorilor elemente de recuzită dintre cele mai expresive cum este acel sceptru bizar atât de ingenios etalat. Costumele nu şi-au propus să reconstituie moda vestimentară a unei epoci îndepărtate din istoria Scoţiei, lucru dificil chiar şi pentru istorici, dar uniformele militare şi acele combinezoane cu sugestii de science-fiction sunt prea aproape, totuşi, de ceea ce ne imaginăm că aparţine unor timpuri moderne. Este lucrată în relief morbid concupiscenţa relaţiei dintre Macbeth şi Lady Macbeth pe fondul crimei. Exploziv în unele părţi, prăbuşit în altele, duios până la infantilism, Anton Tauf construieşte portretul unui Macbeth uluit de hăţişurile insondabile care l-au absorbit, rostogolindu-se iremediabil în lupta pentru putere. Aflat într-o etapă de studiu a artei lui George Constantin, citează prea des şi prea pe faţă din modelul său. Pe de altă parte, pare a fi convins de inocenţa personajului, motiv pentru care accentuează latura eroică. Melania Ursu intră cu precauţie în Lady Macbeth, dar în câteva scene – cu deosebire în amintitul monolog al "mâinilor însângerate" ("Piei pată blestemată, piei îţi spun / Cine-ar fi crezut ca bătrânul să aibă atâta sînge?") – se înfiorează. O bună alegere este, din nou, Tudorel Filimon, în Malcolm. O decrepitudine prematură şi lăcomia vicioasă pentru tron se întregesc în final. Grupul vrăjitoarelor (Maria Munteanu, Viorica Mischilea, Mariana Popovici, Ileana Negru, Stela Adamovici, Ileana Todea) se impune prin importanţa pe care i-o acordă regizorul.

Lupta cu sine. Judecând după cât de rar apare în repertorii faimoasa dramă a lui Calderon de la Barca, opţiunea lui Mihai Măniuţiu pentru **Viaţa e vis** este o "descoperire". Construcţie dramatică pronunţat moralistă, ascunde un amplu motiv filozofic: **la vida es sueno**. Destinul prinţului Segismundo este exemplar în primul rând în ordine morală, dar pe fondul inconsistenţei funciare a realului. Predestinat să devină sângerosul său urmaş la tron, tatăl, regele Bastilio, îl creşte în captivitate, asistat de sfetnicul Clotaldo. Înfruntând, totuşi, ideea de predestinare, regele-tată va porunci eliberarea fiului şi repunerea în drepturile princiare pentru o perioadă de verificare. Dezamăgit de caracterul instinctual şi agresiv al acestuia, îl va întoarce în starea de captivitate. Eliberat din nou prin efectul unei conspiraţii antimonarhice, Segismundo va obţine coroana fără a uita că "binele nu e de prisos nici în vis". El va conduce cu înţelepciune un regat înspăimântat de spiritul său malefic. Tema de inspiraţie shakespeariană a confruntării cu propriul destin a determinat analogii cu **Hamlet** deşi, examinarea comparativă mai atentă cu **Macbeth,** nu ar fi lipsită de sens. Victoria lui Segismundo asupra propriei ursite (soluţie pe care Shakespeare nu a întrezărit-o) se desfăşoară în ordinea unei optimiste demonstraţii morale:

posibilitatea corectării naturii umane, bazată pe ideea, mai târziu rousseauistă, a naturii bune a omului. Platforma filozofică a lui Calderon este, totuşi, confuză, de vreme ce binele şi răul sunt discutate pe fondul inconsistenţei realului din tema **viaţa e vis**. În logica obişnuită, o asemenea teorie ar fi atras, ca o concluzie etică, amoralitatea. Este vorba, poate de o conciliere a unei viziuni optimiste cu o practică sceptică a vieţii. Tocmai aceasta este şi poziţia lui Măniuţiu pe care nu-l preocupă nici comentariul pe marginea temei **viaţa e vis**, nici metafizica Binelui şi Răului ci tocmai procesul de relativizare a acestor categorii în practica existenţei. În decorul ingenios, dar explicit al lui Octavian Cosman (o emisferă a planetei ce devine prin glisare, fie peştera detenţiei lui Segismundo, fie palatul regal), vezi un spectacol al luptei cu sinele situat pe o sugestie, să-i spunem evoluţionistă. Segismundo este un umanoid teribil prin vivacitatea instinctelor care se umanizează pe un traseu spiritual foarte bine marcat. Este însăşi aventura spirituală a speciei umane, o aventură a captivităţii. Învingător sângeros în lupta pentru coroană, Segismundo schimbă captivitatea temniţei cu aceea a puterii. Ciclică, lupta cu sine pare a fi o spirală nesfârşită a abdicării. Anton Tauf (Segismundo) apare îmbogăţit în comparaţie cu ultimele sale expuneri teatrale, fără excese şi contracţii vocale. Este solistul spectacolului, dar există şi alte partituri în relief: Maria Munteanu, Gelu Bogdan Ivaşcu. Este un moment important şi pentru Mihai Măniuţiu, cel puţin în ce priveşte depăşirea unei anumite obsesii a obscurizării.

Un filozof cu umor. Decis să facă nici mai mult, nici mai puţin decât o comedie, Mihai Măniuţiu s-a apropiat de **Îmblânzirea scorpiei** ştiind că umorul de subiect nu mai poate satisface setea de comic a spectatorului de azi şi că nimeni nu mai moare de râs ascultând povestea aprigei Catarina îmblânzită de Petrucchio prin înfometare, după cum nu-l mai amuză din cale afară nici travestiurile, qui-pro-quo-urile şi alte reţete canonizate ale comediei clasice. Munca lui Măniuţiu a fost încorporată, de data aceasta, în zeci de inovaţii mărunte dar extrem de importante în ridicarea edificiului final. Ceea ce nu înseamnă că a avut o atitudine pasivă faţă de text; dimpotrivă, şi-a confecţionat un scenariu propriu renunţând la un prolog ce trimitea întreaga comedie în formula "teatrului în teatru", atât de dragă lui Shakespeare. A îndepărtat unele personaje secundare şi a modificat fizionomia altora, fie pentru a accentua contrastele comice, fie pentru a desprinde acţiunea de un spaţiu concret. În acest sens costumele fanteziste ale lui Teodor Th. Ciupe joacă un rol foarte important. Petrucchio pare un misionar în colonii sau un căutător de aur în Eldorado, cu un coif de **conquistador,** cărând după sine toată agoniseala într-un rucsac imens, o alcătuire absurdă, descinsă parcă din colecţia de obiecte bizare ale lui Urmuz. Iar Catarina, îmbrăcată ca o amazoană dintr-un film western, cu o cartuşieră la cingătoare (ce poate fi şi centură de castitate), este voluntară şi agresivă. O lampă de gătit cu petrol pe care, de asemenea, o cară Petrucchio, este excesul cel mai izbitor în materie de umor al anacronismelor de care Măniuţiu s-a ferit cât a putut. Comicul

de recuzită este exploatat cu perseverenţă: după "îmblânzire" şi căsătorie, Catarina este aceea care va căra sarsanaua lui Petrucchio. Nu sunt evitate nici aluziile fără perdea, cum stă bine unei comedii clasice: Bianca, sora mezină a Catarinei este mereu tulburată de porniri erotice şi îl urmăreşte cu nesaţ pe bietul Lucentio, noaptea nunţii lui Petrucchio este un dans ritmic inepuizabil, abia disimulat de o cuvertură. Starea comică este acaparatoare şi se revarsă în sală printre spectatori, antrenându-i într-un divertisment molipsitor şi plin de vitalitate. Mica morală creştină a soţiei care trebuie să se supună bărbatului se dizolvă într-un scepticism voios: victoria lui Petrucchio asupra Catarinei este încununată, în final, cu un superb cap de cerb ce traversează fulgerător sala de spectacole, alunecând pe un cablu pentru a se opri cu exactitate deasupra "învingătorului". Regizorul a creat lait-motive eficiente (jalea a l'italienne la care participă toate personajele când vine vorba de moartea lui Antonio, tatăl lui Petrucchio, este de tot hazul), a distribuit actorilor însemne inconfundabile, oferind un cadru optim libertăţii de improvizaţie de care profită fiecare după puterile lui. Decorul nonfigurativ al lui Teodor Th. Ciupe slujeşte kinestezia spectacolului. Două platforme legate între ele prin planuri înclinate – nu lipsite de anumite intenţii ritmice ale desenului – creează un spaţiu în care actorii sunt puşi să se mişte într-un istovitor du-te-vino, el însuşi sursă de gaguri. O revelaţie: Anton Tauf în Petrucchio, apariţie comică prin nimic previzibilă, dar convingătoare. Este cazul actorului care se crede exclusiv "dramatic" şi, la prima intrare în comedie, se eliberează de complexe. Miriam Cuibus are temperament şi forţă de seducţie în Catarina dar lipseşte, parcă, mai multă consistenţă realistă în locul stilizării mecanice a mişcării şi vorbirii. Este cu totul absent acel flux de iubire dintre cele două personaje care face ca întreg procesul de "îmblânzire" să fie comic şi nu violent. Gelu Bogdan Ivaşcu joacă în manieră febri-acrobatică rolul lui Hortensio. Fantezist şi vivace, el are întotdeauna ceva de adăugat personajului. Maria Munteanu în Bianca supralicitează nerăbdarea nupţială, Bucur Stan face risipă de energie în servitorul travestit în nobil. Versiunea de la Teatrul Bulandra este identică celei din urmă cu 15 ani, cu deosebirea că, în locul lui Anton Tauf şi Miriam Cuibus, se află Marian Râlea şi Oana Pellea. Problema reală este că Mihai Măniuţiu avea nevoie de acest spectacol în anul 2000, aşa cum avea nevoie de el şi în 1986 când era acuzat de "teribilism", "ermetism", etc. Bun regizor al propriei cariere, Măniuţiu surprindea lumea clujeană a anilor 80 cu un spectacol spumos, extrem de comunicativ. La fel şi în 2000, când, după o serie neagră, arată că ştie să se joace, dar mai ales să-şi supravegheze frumosul traseu. Între spaimele dintre **Richard II** şi **Richard III,** are nevoie de **O noapte furtunoasă.** Şi în versiunea de la Teatrul Bulandra comedia lui Shakespeare este văzută ca o expediţie, Petrucchio fiind explorator sau un vânător de tigri în Africa, purtând pe umeri un rucsac uriaş cât o casă în care se găsesc de-a valma talgere, lămpi de spirt, ţigări şi scobitori. Este o casă pe care Petrucchio, ca un melc enorm, abia aşteaptă să o paseze nevestei. Victoria

bărbatului asupra femeii este zdrobitoare. Te şi miri că vreo organizaţie feministă neguvernamentală nu a obţinut până acum eliminarea piesei lui Shakespeare din literatură. Dar piesa ştie să se apere: un prolog care, de obicei, nu se joacă, precizează că nu este vorba decât despre un coşmar etilic al beţivanului Cristopher Sly ("viclean", în engleză). Aici intervine totuşi, o noutate: Marian Râlea/ Petrucchio, preia mersul împleticit al bătrânului Sly, combinat cu mersul dansant al negrilor americani. Efectul este totdeauna hilar. Ai fi zis că este prea târziu pentru Oana Pellea să joace comedie dar, după Veta din **O noapte furtunoasă,** pare că adevărata ei vocaţie aceasta este şi că a ajuns să joace atâtea roluri tragice din nevoi de imagine. Nici în Veta nu făcea economie de mijloace, dar în Catarina face risipă: strigă ca un apaş, trage cu puşca în peţitori ca o amazoană, îşi ascute ghearele şi stupeşte ca o pisică şi aleargă circular pe scena de la Grădina Icoanei fără istov. Cuplul Petrucchio-Grumio (Marian Râlea - Marin Moraru) ar putea fi uşor confundat Don Quijote şi Sancho Panza. Întreg spectacolul este hiperactiv: gâfâit, alergat, abundent. Actorii trăiesc la grade şi calităţi diferite starea de hârjoană la care îi invită regizorul. **Victoria asupra textului.** De la Mihai Măniuţiu aflăm că în Domnul Jourdain dormitează de secole un demon al totalitarismului pe care regizorul îl stârneşte doar solicitând mai insistent semnificaţiile procesului de parvenire pe care îl traversează. Înălţat la rangul de cavaler **(mamamuşiu)** în urma unui ceremonial burlesc pus la cale de servitorul Corvielle, domnul Jourdain/Anton Tauf crede până la pierzare în investitura sa ce degenerează într-un delir al puterii, atât de violent încât nu-l pot întrerupe nici căderile repetate ale cortinei. Acest final neaşteptat este poate "tema" care lipseşte, chiagul ce ar fi putut orândui numeroasele scene de fantezie, atât de disparate şi, uneori, lipsite de simţul proporţiilor. Mihai Măniuţiu nu va precupeţi nici un efort de imaginaţie pentru a aduce "comedia cu balet" a lui Molière cât mai aproape de sensibilitatea zilelor noastre, de la asocierile cele mai insolite (profesorul de dans este o "maestră de balet" cu accent rus, profesorul de filozofie este chinez) până la glumele cele mai exasperate, făcute anume pentru a stoarce umor din piatră seacă, într-o desfăşurare ermetică de enormităţi, gag-uri, şarje comice, lait-motive decupate din text, dezvoltări caricaturale al unor nuclee dramatice şi trimiteri contemporane. Prin atitudinea extrem de liberă faţă de texte încremenite într-o anume sacralitate a prestigiului, Mihai Măniuţiu se află aproape de experienţa anterioară cu **Scorpia îmblânzită,** spectacol ce a marcat o etapă stilistică în cariera regizorului. În locul unei gravităţi programatice (asumată încă din etapa opţiunii literare prin preferinţa pentru marele repertoriu sublim şi auster) şi al tonalităţilor tenebros-reflexive, o fermecătoare nonşalanţă grăbită să se ofere. În locul unei implicări tenace în tragedia lumii, o îndepărtare de aceasta prin parodie, ca o iertare detaşată şi, paradoxal, acuzatoare. Ceea ce câştigă în mod cert este o libertate a jocului, chiar dacă în dauna unităţii de viziune care era, dincolo de orice oscilaţii valorice, însuşirea versiunilor anterioare. Decorul lui Teodor Th. Ciupe este în

acelaşi timp funcţional şi ornamental, ca şi costumele create de Dorina Elena Şortan, ca spectacolul însuşi: o enormă caricatură fantezistă. Interpreţii acţionează mult mai semnificativ ca grup, fiind antrenaţi într-o fermecătoare aventură ludică ce acaparează întregul text molieresc. Sunt posibile şi distincţii individuale. Anton Tauf – aflat, ca şi regizorul – în etapa de asumare a unui nou stil – repetă, oarecum, ideile din Mihai Măniuţiu. Se află şi al mai aproape de experienţa anterioară cu **Scorpia îmblânzită,** unde experimenta (în Petrucchio) un comic reţinut, un fel de comedie în sobrietate, în genul lui Buster Keaton. În rolul lui Jourdain, rezultatele sunt mai puţin concludente din cauza unui exces de conceptualizare care este, nu numai al partiturii, ci al întregii montări. În toate trucurile se văd cusăturile intelectuale, situaţiile se nasc în paşi mărunţi, prin analiză, şi nu spontan, prin "creaţie". Asocierile sunt, adesea, livreşti, sau, oricum, culturale (un craniu al tatălui domnului Jourdain trebuie să ne ducă cu gândul la un Hamlet degradat; obiectul nu este abandonat ci îl încoronează în final pe erou în timpul delirului său de guvernare), dar toate au viciul arbitrariului; nu par a fi chemate cu necesitate de o logică a comicului, pentru că sunt, adesea, soluţii distilate în eprubeta analitică a directorului de scenă, care, de data aceasta se întâmplă să conţină o emulsie comică. Drumurile paralele (dacă nu identice) ale regizorului şi actorului său preferat deschid o dilemă pe care nu o putem elucida: Mihai Măniuţiu vede în actor o materie maleabilă, adaptabilă la infinit celor mai contradictorii ipostaze, motiv pentru care îl vede pe Anton Tauf la fel de oportun în Macbeth ca şi în Petrucchio, în Segismundo ca şi în Jourdain. Alţi oameni de teatru socotesc că actorul are un anumit registru de întrebuinţare (cei mai de seamă actori ai lumii au şi dovedit-o) în interiorul căruia îşi dau maxima valoare. Scos din această fertilă limitare la un anumit gen, artistul, fie că îşi dispersează personalitatea, fie că eşuează. Personajele sunt, firește, restructurate, conform viziunii regizorale. Profesorii ce roiesc în jurul Domnului Jourdain alcătuiesc un adevărat turn al lui Babel vorbind limbi diferite: se amestecă accente ruse cu expresii germane, italiene şi cacofonii chinezeşti. Miriam Cuibus agilă, atrăgătoare, îşi punctează inteligent prezenţa în Profesorul de balet, Gelu Bogdan Ivaşcu scoate toate efectele comice posibile cu sâsâiala lui "chinezească", Radu Amzulescu are durităţi teutonice în rolul Profesorului de scrimă (cu stil şi frenezie în ingeniosul Covielle), Petre Băcioiu, mucalit şi plin de vervă în Profesorul de muzică. Cuplurile (Cleonte/ Lucile, Nicole/Covielle) sunt desacralizate, dorinţele lor nu se mai ascund cu ipocrizie ci se dezvăluie în nerăbdări burleşti. Catrinel Dumitrescu, Marius Bodochi, Maria Munteanu şi Radu Amzulescu – pe care l-am menţionat deja – asigură o ditribuţie agreabilă, plină de vioiciune. Oarecum în afara jocului sunt lăsaţi George Gherasim (Dorante) şi Melania Ursu (Doamna Jourdain), retraşi în stilul tradiţional, parcă dezorientaţi în mijlocul unei lumi ale cărei reguli – jocul şi parodia – le sunt străine. Regretăm, totuşi, adaosurile de replici pentru că, în asemenea cazuri de răsturnare a textului, pariul se face pe fidelitatea absolută. Să

spui cu totul altceva fără a schimba o virgulă... Numai acest tip de respect perfid poate asigura victoria deplină asupra textului: o victorie obţinută cu armele adversarului.

Tragicul de fiecare zi. Purificând scena de anexe ornamentale (decorul lui Mihai Mădescu este un simplu plan înclinat, simbol al alunecării), reţinând doar în costume vagi detalii de epocă (explicite sau ezoterice, costumele sunt create de Adina Scriba), Mihai Măniuţiu descoperă sursa tragicului de fiecare zi în **Antoniu şi Cleopatra.** Vorbind despre Shakespeare, Peter Brook spunea că "problema de căpetenie este de a face legătura între opera lui şi existenţa noastră". De a face din Shakespeare "contemporanul nostru", spunea Jan Kott. De fapt, **Antoniu şi Cleopatra** nu este o dramă a puterii cu regi şi regine, curteni şi generali, ci cu oameni, pur şi simplu, reduşi la bucuriile şi suferinţele muritorilor de rând. Shakespeare a scris despre regi pentru oamenii de rând şi despre aceştia ca despre regi. Cum spune Cleopatra: "Sunt femeie, doar femeie, subjugată de aceleaşi patimi ca şi aceea care mulge vaca în curte". Mai este vorba, desigur, şi de sublima prăbuşire a lui Marcus Antonius pe fondul unei iubiri târzii şi devastatoare, de luptele pentru supremaţie între triumvirii Romei, dar toate acestea rămân, în spectacol, argumente ale iubirii ca destrămare, dacă nu cumva ale iubirii ca delăsare. În paralel, urmărim şi lupta pentru putere câştigată de Octavianus, perfect înzestrat pentru glorie, o fire cu totul opusă lui Antoniu. Nu numai două comportamente, dar şi două moduri de existenţă diferite. Spectacolul începe cu sunetele stranii ale unor instrumente neobişnuite, create, ca şi muzica, de Iosif Herţea. Deşi numărul personajelor a fost drastic redus (au fost comprimate cincisprezece roluri cu textele corespunzătoare), regizorul lucrează cu o distribuţie considerabilă pe care nu o pierde nici o clipă de sub control, realizând performanţe în scenele de grup. Folosită ingenios, figuraţia asigură tumultul spectacolului. Nu o scenă sau alta sunt de reţinut, deşi nu lipsesc nici acestea, nu un actor sau altul, ci compoziţia de ansamblu, energică, vehementă, epatantă. Antoniu (Anton Tauf) pare că îşi dispreţuieşte propria tragedie. Joacă pe o singură carte, aceea a iubirii, asumându-şi destinul fără poze tragice. Dar tragedia există, fie că o doreşte, fie că nu. Anton Tauf împinge personajul, nu fără anumite riscuri, spre un tragic al deriziunii şi, de aici, spre grotesc. Un Antoniu posibil dar, uneori, lipsit de interes când prelungeşte peste limita răbdării un anume fel de a guturaliza silabele, de a tăia cuvintele cu rânjete şi mârâieli. Adevărul este că şi în cazul Ginei Patrichi (enigmatică feminină, vibrantă în Cleopatra) Mihai Măniuţiu nu "travesteşte" actorii, preferând să îi utilizeze cu calităţile şi defectele lor, cu înfăţişarea lor autentică, nefardată, de unde şi un risc al firescului, dacă firescul poate fi un risc. Poate că în teatru este. Te poţi întreba, desigur dacă "acesta este Antoniu" sau "aceasta este Cleopatra" dar Măniuţiu nu propune o reconstituire a personajului istoric ci un Antoniu interpretat de Anton Tauf; nu o Cleopatra standardizată ci Cleopatra/Gina Patrichi. După cum nu vom vedea niciodată un

Shakespeare ideal ci unul aparţinând lui Brook sau, cazul de faţă, lui Măniuţiu. Dacă în **Scorpia îmblânzită** sau în **Burghezul gentilom** ispita răstălmăcirii era manifestă, în **Antoniu şi Cleopatra**, nu s-a îndepărtat de spiritul textului punând întreaga capacitate artistică în serviciul acestuia. Funcţionează ireproşabil cuplul Charmios/Miriam Cuibus-Iras/Ileana Negru, însoţitoarele Cleopatrei, masca hieratică a Melaniei Ursu/ Ghicitorul. Radu Amzulescu are excese declamatoare în Octavianus dar, cum versurile lui Shakespeare implică o anumită retorică sublimă, uneori se potriveşte. Mai important este că Amzulescu prinde sfâşierea personajului între veneraţie şi dispreţ (între iubire şi ură, poate) pe care i-o provoacă lui Octavianus destinul nedrept al lui Antoniu. În rolul Enobarbus, Gelu Bogdan Ivaşcu este chipul însuşi al trădării şi căinţei. Cu **Antoniu şi Cleopatra**, căutările lui Mihai Măniuţiu au luat sfârşit: nu ne mai oferă promisiuni ci certitudini.

Ionesco în grafitti şi Aristofan à l'americaine. Este greu să pătrunzi cu instrumentele raţiunii în universul ionescian din **Lecţia**. Îţi scapă, în primul rând, sensul logic al asasinatelor în serie pe care le comite Profesorul. Mihai Măniuţiu tranşează orice ambiguităţi; piesa lui Eugen Ionescu, enigmatică, obscură, teroristă, absurdă, devine clară ca lumina zilei: Profesorul este unealta unui sistem de "spălare a creierului" de tip orwellian. Eleva este supusă unor asalturi repetate de dogmatizare dar, cu toată bunăvoinţa ei, face lecţia insuportabilă şi va fi asasinată cu secera. Mai târziu, Servitoarea însăşi va fi ameninţată cu ciocanul. Iată cele două însemne ale "dictaturii proletariatului". Instructajul absurd se face, de la început, în numele unui comunism ezoteric, apoi agresiv, în cele din urmă orgiastic. În acest crescendo, fin instrumentat, descoperim valoarea spectacolului, altminteri, atât de explicit încât oricând discutabil. În paralel se desfăşoară un **performance:** actorii acoperă peretele alb din fundal cu inscripţii însângerate în roşu comunist şi embleme ale totalitarismului de stânga, culminând cu un portret al lui Vladimir Ilici Lenin. Un spectacol în roşu, cu găleţi de vopsea, pensule şi bidinele, un spectacol în grafitti care te face să îl uiţi pe Ionesco pentru a reflecta la marea aventură a lumii de după aşa numita Marea revoluţie socialistă din octombrie 1917. Mai lipsea doar ca peretele cu pricina să fie luat cu asalt, ca Zidul Berlinului, în 1990, şi coerenţa aducerii la zi era totală, indiferent dacă această coerenţă era din interiorul sau din afara enigmei textului. Au dispărut ceaţa, deconcertarea şi, mai ales, ceea ce este cu adevărat ionescian, dispreţul pentru un mesaj explicit. Operaţiunile în grafitti pe care le execută actorii sunt atât de amănunţite, captivante, delicioase, încât imobilitatea circulară a dialogului ionescian se risipeşte în favoarea unui dinamism surprinzător, "neionescian" poate, dar de mari efecte spectaculare. Mihai Măniuţiu ne îndeamnă să îl citim cum ne place pe Ionesco şi o face cu vervă şi energie, într-un ritual al teroarei în care ideologia subordonează raţiunea până la anihilare. Totul se desfăşoară într-o atmosferă puternic erotizată, anunţată de scena lascivă din prolog cu Servitoarea în faţa oglinzii. Profesorul se mişcă teleghidat de privirea ei care îi

înconvoaie voinţa printr-un soi de vrajă erotică. În rolul Profesorului, Anton Tauf este contorsionat, furibund, rătăcit şi nevrotic. Un mecanism dereglat, de aceea periculos, capabil oricând să se întoarcă asupra propriului gardian (Servitoarea) în persoana căreia întrezăreşte, în puţinele clipe de luciditate, cruzimea unui sistem de îngenunchiere ajuns la perfecţiune. Rolul mut şi privirea fixă a Victoriei Mischilea /Servitoarea, are semnificaţii de necontestat. Un solitar, Profesorul, îşi face din predarea abecedarului comunist, o plăcere perversă. Anda Chirpelean/Eleva, trăieşte cu inocenţă un proces de mutilare al cărui final atroce îl ignoră. Un spectacol decis, cu un contur regizoral lipsit de ezitări, captivant de la un capăt la altul, care îl aduce la zi pe Eugène Ionesco şi îl face părtaş la căderea comunismului. Dacă în **Lecţia** apetitul pentru comentariul politic la zi este atotcuprinzător şi vehement, în **Adunarea femeilor** de Aristofan (mai exact ar fi "după Aristofan" dacă ţinem seamă că ponderea o au songurile cu text şi muzică de Marius Pop, şi nu textul de bază al comediei) este diluat într-o şarjă de cabaret, inepuizabilă, însufleţită, într-un ritm nebunesc de music-hall american. **Textul şi umbra lui.** O raritate în spaţiul literar românesc, **Săptămâna luminată** este un poem dramatic scurt şi intens, incomparabil cu ceva anume pe plan european, deşi simţi la lectură prevestiri claudeliene. Ion Vartic îl compară cu **Woyzeck** de Büchner. Într-adevăr, Săulescu are ceva de Büchner valah, înrudit cu cel german prin trăirea fulgerătoare a vieţii, nu şi prin formula literară. Este o mică tragedie românească iar legătura ei cu tragedia europeană este, pentru a prelua o formulă a lui Dimitrie Gusti ("troiţele sunt catedralele neamului") aceea dintre **troiţă** şi **catedrală**. Însăşi ideea de a pune în dialog o agonie (moartea împuşcatului Constantin) şi "a descrie clipa morţii" este, pentru anul 1916 când a fost scris poemul, cât şi pentru aspiraţiile literare ale epocii când toată lumea se silea să "rostandizeze", foarte temerară. Nu este agonia creştină a unui om cu frica lui Dumnezeu ci una păgână a unui scelerat care a fost în stare să ucidă o familie întregă cu doi copii mici "încât morţii înşişi au strigat de durere". Dar, sub pecetea sacrului – o sacralitate superstiţioasă, cu atât mai severă – criteriul moral nu mai are putere: tâlharul şi asasinul împuşcat de poteră este un suflet ce trebuie mântuit. Iar mântuirea nu este posibilă dacă muribundul nu-şi dă sufletul înainte de miezul nopţii şi anume în ultima noapte a săptămânii luminate, săptămâna de după înviere când sufletele celor păcătoşi sunt eliberate şi trimise în rai. Păcatele mortului ar putea trece, astfel, asupra mamei care nu-i mai poate salva trupul, dar îi mântuieşte sufletul, asumându-şi crima cu majestate antică. Citite la rece, cuvintele poemului sunt de tot comune, dar sensul lor este tulburător, încărcat de spaimă. Stilul poematic, repetitiv, bazat pe lait motive şi expresii obsesive în genul lui Garcia Lorca, transformă litania în ceremonial mistic. Mihai Măniuţiu a preluat aceste reverberaţii ale textului, a plasat trupul gol al ucigaşului în centrul scenei, într-un spaţiu al Purgatoriului, orchestrat ca un ritual funerar cu incontestabile valori plastice şi sonore. În colaborare cu Doina Levintza (costume), Iosif Herţea (muzica),

Sergiu Anghel (coregrafia), regizorul a eliberat tragedia latentă din text, închisă în cuvinte obişnuite, întrebări şi exclamaţii. Cu adevărat excepţională (sau ce ni s-a părut nouă a fi) este răsturnarea perspectivei dinspre muribund spre lume. Universul agoniei, halucinant şi fabulos, populat cu apariţii bizare, este ipoteza unui film al morţii ce se derulează în conştiinţa muribundului dar, graţie regizorului, suntem aleşii care văd ce vede acela. Odată agonia încheiată şi trecerea prin purgatoriu săvârşită, mortul îşi ia locul printre plăsmuirile escatologice ale spectacolului; numai pentru o clipă, fiindcă sacrificiul Mamei îl sustrage lumii infernale care îl dispută. Lumea pe care o vede acum Constantin îşi simplifică liniile şi fizionomiile, de aceea ideea măştilor care acoperă obrazul Mamei şi al Vecinei sunt pline de sens chiar dacă regreţi că, în dosul măştilor atât Melania Ursu/Mama cât şi Viorica Mischilea/Vecina, ratează bune partituri de tragedie. Bizareria sonoră cu tonalităţi asiatice (o capcană, susţine Mihai Măniuţiu, pentru că Iosif Herţea "a descompus" o doină românească) şi instrumentele sau dispozitivele de făcut zgomot inventate de Iosif Herţea, sunetele nearticulate şi gemetele, vaierele obsesive ale mamei, dau spectacolului o dimensiune polifonică şi ne amintesc de începuturile lui Mihai Măniuţiu când se ocupa de vocea actorului. Tragedia este atotcuprinzătoare şi te acaparează prin toate simţurile. Încetineala agoniei, "arderea la foc mic" este dantescă; ne aflăm într-o bolgie a infernului ca într-o piesă mai puţin cunoscută a lui Ion Marin Sadoveanu, **Anno Domini**. Umanismul este infinit: plângi alături de mama stupefiată moartea unui scelerat şi, parcă, îl ierţi. Măsura de evaluare a umanului primeşte la Mihail Săulescu maxima întindere. În sfârşit, regizorul a redus textul la maximum posibil, dar universul rural, arhaic a rămas intact. Faptul că teatrul se debarasează de cuvinte, nu înseamnă că se eliberează şi de umbra lor.

Omorul în catedrală, un Contra-Faust. T.S. Elliot a scris despre Thomas Beckett (epicureul şi se pare, amantul regal, devenit episcop de Canterbury, martir şi sfânt al catolicismului) poemul dramatic **Omorul în catedrală** (1935) dar celebritatea, pe acelaşi subiect, o va dobândi Jean Anouilh cu **Becket** (1959). Prima, un sublim concentrat de teologie poetică, cealaltă, o evocare laică şi anecdotică a unei prietenii masculine (Regele Henric şi Thomas Becket) transformată în iubire sângeroasă. Becket, în efigie, din poemul lui Eliot este realist în piesa lui Anouilh: drama de conştiinţă este înlocuită de filmul istoric de aventuri. Scrisă la puţin timp după convertirea la catolicism, **Omorul în catedrală** are patosul unui crez; citeşti printre frumoasele versuri ce exaltă patimile lui Becket argumentele propriei fervori a lui Eliot. Molipsitor, patosul catolic îl contaminează şi pe regizor, astfel că spectacolul este o neaşteptată mărturie a nevoii de dumnezeu. Pe un plan mai larg, poemul lui T.S.Eliot este un **Contra-Faust**: nici un pact cu Diavolul nu mai este posibil pentru că miza nu mai este cunoaşterea, ci credinţa. Ispitirile la care este supus Beckett au logica lor pământeană, sunt riguros raţionale (nimic mai raţional în logica pământeană decât să te laşi ispitit), dar nici o logică omenească nu-l mai atinge:

Becket se sustrage cu totul raţiunii vinovată de îndoială. De aceea devine inflexibil şi nu se teme decât de gloria postumă a martirajului de care nu va avea scăpare. Capcana idolatriei care înlocuieşte credinţa era ideea de bază a poemului dramatic **Zamolxe** al lui Lucian Blaga, scris cu 15 ani înainte de poemul lui Eliot. Nimic mai potrivit pentru acest actor cu chip de damnat care este Marcel Iureş decât rolul lui Becket: o efigie arsă şi o privire lăuntrică nefiresc de intensă. Mihai Măniuţiu crede că Beckett repetă destinul lui Isus. Nu ştim dacă, teologic, are dreptate dar bunul simţ ne spune că orice sfânt este imaginea multiplicată a lui Isus Cristos. De o parte şi de alta a lui Becket, Binele mut, înlănţuit şi violat (Oana Ştefănescu, supralicitată pe toată durata spectacolului în varianta dostoievskiană a "idioatei sacre") şi Răul activ (Radu Amzulescu – o compoziţie în linii ferme şi atitudini stilizate, sec, sacadat, demonic), îl dispută pe acesta, ca în frescele religioase naive. Schema este pe înţelesul tuturor, ca orice parabolă biblică. Simplitatea liniilor este însoţită de simplificarea mijloacelor scenice: decorul este sublimat iar obiectele de recuzită (lanţul, azima, seminţele însângerate, spadele, potirul cu sângele **mielului sacrificat** care este deja Thomas Becket), simboluri creştine de mare circulaţie, sunt mereu reluate fiind refrene ale unui spectacol gândit pe simetrii şi corespondenţe. Singura opulenţă în această lume austeră sunt costumele Doinei Levintza, magnifice, chiar atunci cînd imită zdrenţele femeilor din Canterburry. Mişcarea este hipertrofiată, chiar cu riscul dublării mesajelor. Rămân puţine intervale de respiraţie şi contemplare, de parcă în orice clipă de relaxare ar pândi riscul pierderii de energie. Ritmul şi imaginea constituie principala preocupare. Iar imaginile, savant desenate, sunt, când idilice (împărţirea pâinii), când violente, când groteşti (ispitirea androginilor, cu Dorin Andone şi Ionel Mihăilescu) ori pline de cruzime (smulgerea inimii). Mihai Măniuţiu cântă halucinat la orgă folosind toată claviatura. Asurzitor şi pătimaş, folosind toate posibilităţile sonore, de la vocea umană (cu variate inflexiuni în rolul mut al Oanei Ştefănescu) până la cele mai stranii sunete instrumentale create de Iosif Herţea, de la recitativ la ţipăt, de la horcăit la geamăt – spectacolul te înhaţă fără scăpare – dar, în final, miracolul s-a produs: Binele mut începe să vorbească.

Iubirea provoacă inteligenţa. Mariana Alcoforado, călugăriţa îndrăgostită, este autoarea a cincizeci de scrisori legendare din care Mihai Măniuţiu a selecţionat câteva pentru scenariul unui spectacol de teatru. Acestea dovedesc, printre altele, în ce măsură o iubire, fatalizată prin scris, te poate face inteligent şi talentat. "Nu trebuia, oare, să prevăd că plăcerile vor lua sfârşit înaintea dragostei?" Este doar una dintre propoziţiile în care călugăriţa portugheză, îndrăgostită de un ofiţer francez, atinge performanţe de gândire asupra iubirii. Este şi o terapie: Mariana Alcoforado scrie pentru a se salva de iubire dar iubirea este aceea care îi provoacă inteligenţa. Stilul epistolar îşi găseşte expresia maximă iar autoarea se ataşează perechilor legendare Eloïse şi Abelard, Tristan şi Isolda, etc. A face un spectacol din câteva scrisori, fie ele de dragoste, este un pariu pe teatralitatea cuvintelor. Măniuţiu l-a câştigat

pentru că a contat, nu numai pe ce spun ele, ci şi pe ceea ce ascund. Totul pare un ritual de exorcizare susţinut de Oana Ştefănescu, iluminată, demonizată, totdeauna subjugată de fixaţia erotică. Ceea ce te pune pe gânduri, este confuzia eternă între trup şi spirit în probleme de amor. Ce face regizorul, în afara unui text pe care Oana Ştefănescu şi-l asumă cu însufleţire ? Nu o dramatizare naivă a scrisorilor, inventând personaje şi atribuind replici, ci multiplică un personaj mut, Ofiţerul francez, destinatarul indolent al scrisorilor. Bărbatul, în şase ipostaze identice (o identitate creată prin costume şi machiaj) exprimă cu scepticism ideea hazardului, fără excepţie, al oricărei fixaţii amoroase. Călugăriţa celebrează acel mit al unicatului, al perechii ideale, al alesului inimii. Sextetul viril creat de regizor, alcătuit din masculi exemplari şi milităroşi, înlocuieşte şi spulberă mitul. Este zădărnicie să încerci a spirituaza o comandă fiziologică. Lecţia este sceptică, dar spectacolul este subţire, în cel mai bun înţeles al cuvântului. Faţă de anterioarele montări în care bogăţia de efecte era impresionată, spectacolul epistolar este sărac până la minimalism. În decorurile lui Mihai Mădescu, pe o suprafaţă de cenuşă, cu o recuzită minimă dar exactă (în care efigia multiplicată a împerecherii respinge orice tentativă de poetizare), asistăm la o radiografie sceptică dar lucidă a iubirii. Totul se încheie pe o fantă de lumină în fundal ce poate însemna revenirea la pacea carbonizată a zbaterii erotice care a incendiat raţiunea. Muzica, în laitmotive obsesive (Iosif Herţea), aduce o ambianţă elegiacă, penetrantă.

Un paradox: utopia realizată. Teatrul Act este, pentru a folosi un paradox, o utopie realizată. Marcel Iureş şi Mihai Măniuţiu urmăresc de ani de zile un proiect ce părea doar un vis frumos: un teatru particular în centrul Bucureştiului. Visul a căpătat contururi complete în subsolul **psihedelic** al imobilului cu numărul 126 de pe Calea Victoriei. Totul este şocant dar, cu deosebire, această identitate dintre rolul pe care îl joacă Marcel Iureş în utopia **Cetatea soarelui** de Tommaso Campanella şi fericitul proprietar al unei utopii realizate: un teatru privat. Şocantă este şi prăpastia ce desparte utopia comunistă din **Cetatea soarelui** de aceea capitalistă a lui Marcel Iureş. Teatrul Act, ca "utopie realizată", pare să contrazică însăşi deviza din caietul program extrasă din Emil Cioran: **acela care vorbeşte limbajul utopiei, oricine ar fi, mi-e mai străin ca o reptilă din altă eră.** În fine, Marcel Iureş joacă în **Cetatea soarelui,** cu o mare risipă de sine, o parte din viaţa lui sau, poate, latura utopică a firii sale. A face dintr-un dialog filozofic material teatral (în descendenţă platoniană, de la Campanella, la Diderot şi, de aici, la Marian Şora, să spunem), nu este un lucru tocmai nou. David Esrig făcea prin anii 70 un mare succes cu **Nepotul lui Rameau** al lui Diderot în traducerea şi adaptarea scenică a lui Gellu Naum. **Cetatea soarelui** este un spectacol concis în care importantă este nevoia noastră de a descoperi rădăcinile răului comunist care, iată, nu se trage de la Marx şi Engels, ci se poate examina pe o constantă a gândirii de la **Republica** lui Platon, la "republica" lui Orwell din romanul **1984** şi, de aici, la felurite ficţiuni catastrofice de tip science

fiction, transferate abundent din literatură în cinematografie. Dramatizarea urmăreşte o perspectivă ironică asupra Utopistului. Este şi un strop de amărăciune în ironia lui Măniuţiu: încă un vis pierdut – socialismul utopic – şi încă atât de penibil. Cele două personaje (Utopistul şi Ucenicul sau Genovezul şi Călugărul, în original) sunt proiecţii în dimensiune diacronică a utopiei comuniste. Eroul lui Campanella încearcă să transmită un mesaj secret unui discipol stângaci din viitor. Poate un mujic rus, aflat din întâmplare pe puntea crucişătorului Potemkin, care va pune în practică visul unui nebun privind republica ideală numită "cetatea soarelui", aşa cum îl prezintă Adrian Titieni. Nu doar că mesajul secret este transmis indescifrabil, fragmentar, în silabe barbare, consonantice sau în silabe indistincte, dar ce reţine Ucenicul (un "ucenic vrăjitor" stângaci care va dezlănţui catastrofa totalitară a secolului al XX-lea), nu sunt decât cuvinte disparate, desfigurate, schije ale unei utopii şi aşa malformate. Utopistul este un inventator nebun, un tehnoman înconjurat de dispozitive mecanice, pe cât de complicate, pe atât de inutile; un Leonardo mistic şi grotesc al cărui proiect fundamental este "scaunul zburător" care dă din aripi, fără a se ridica de la sol. Imagine finală caracteristică pentru splendidul eşec al comunismului. Surâdem cu înţelegere văzând decorul de inspiraţie infantilă compus de Aurel Vlad: laboratorul unui alchimist degenerat, în stilul tehno, spaţiul central fiind ocupat de o minusculă şi, bineînţeles, roşie, cetate a soarelui.

Tragicul inaccesibil. Epuizând universul teatral al lui Caragiale, limitat cantitativ la cinci piese pentru teatru, regizorii români au început mai de mult să exploreze teatralitatea prozei şi corespondenţei sale în scenarii, nu odată, penibile în care însuşi Caragiale apare ca personaj printre personajele sale, stând la taifas lîngă o halbă de bere, cu pălăria dată pe ceafă, "cu sticlele-n ochi" şi mustaţa în furculiţă. Mihai Măniuţiu se aliniază şi el curentului cu spectacolul **Am râs destul**, bazat în mare parte pe corespondenţă. Şi aici Caragiale devine personaj, dar cu discernământul de atâtea ori dovedit, Măniuţiu are delicateţea să evite clişeul "Nenea Iancu", iar ideea titulară că "am râs destul" este salutară. De fapt, Mihai Măniuţiu ne scoate din hilar pentru a ne zvârli în mizerabil. O mizerie cu lustru, s-ar zice după decorul lui Horaţiu Mihaiu, de un alb compact. Singura şansă ce ne rămâne este să ne rugăm lui Dumnezeu. Ceea ce se şi întâmplă în final: de o parte Caragiale cu frazele sale răutăcioase despre compatrioţi, de cealaltă, compatrioţii, albi ca laptele, maltratându-şi profetul. Spectacolul este dinamic, dar repune în circulaţie aceleaşi locuri comune despre Caragiale şi despre români, trataţi gregar, ca gloată nediferenţiată. Mult mai consistentă a fost a doua întâlnire cu Caragiale a lui Mihai Măniuţiu. **O noapte furtunoasă** este o glumă teribilă căreia nu-i lipseşte nimic, nici chiar poanta finală: o locomotivă năvăleşte în curtea lui Jupân Dumitrache pentru că acareturile acestuia sunt situate în vecinătatea căii ferate, locomotiva cu pricina asurzindu-i, în răstimpuri pe locatari. Este, aici, un mic abuz ideologic, luat parcă din **Livada de vişini** care cade sub securea lui Lopahin în numele progresului tehnic. Dincolo de

acest exces, spectacoul este plin de surprize începând chiar cu distribuţia. Marin Moraru gesticulează ca o marionetă în jupân Dumitrache iar Gheorghe Dinică îl acompaniază cu grimase discrete în Nae Ipingescu, jucându-se pe sine. Surpriza cea mare este utilizarea pe **contre-emploi** a Dorinei Lazăr în Ziţa şi a Oanei Pellea în Veta, nu invers, cum te-ai fi aşteptat. Ziţa supraponderală a Dorinei Lazăr (între altele, îi zdrobeşte mâna lui Spiridon când acesta o ajută să încalţe pantoful pierdut) este un fel de Coana Chiţa îndrăgostită de Leonaş, având aceleaşi poze amoroase când tânjeşte după "monşerul" ei. Iar Oana Pellea, languroasă, mereu cu ochii daţi peste cap, mereu agonizând, e formidabilă cu leşinurile ei repetate în scena împăcării cu Chiriac. În sfîrşit, Chiriac însuşi este o surpriză în interpretarea tragedianului Marcel Iureş. Trecerile lui de la abuzul de virilitate, la suspinele amoroase sunt de un comic irezistibil. Trăim în lumea unor oameni dispuşi să ia în serios propriile drame dar, ca un făcut, totul le stă împotrivă pentru că "tot ce ating" se preface în comedie, ceea ce ni se pare un fel foarte caragialesc de a privi lucrurile. Un elan dramatic al Vetei, în aceeaşi scenă a împăcării cu Chiriac face să i se verse în cap căldarea cu apă a zidarilor de pe schele. Orice disponibilitate pentru sublim şi tragic este sortită eşecului, ca şi cum ar fi condamnaţi la ridicol, cu atât mai mult cu cât îl refuză.

Războiul sexelor. Înainte de orice, Mihai Măniuţiu are o riguroasă coerenţă intelectuală. Ar părea că nu o piesă de teatru ori un autor îl interesează ci propriul traseu reflexiv care cheamă din memoria culturală, dar cu argumentele experienţei trăite, textul cel mai potrivit. Temele de meditaţie preferate sunt cele fundamentale: moartea (**Săptămâna luminată**), credinţa religioasă (**Omorul în catedrală**), misterul sexului în **Bacantele,** Măniuţiu "scrie" un scurt eseu despre eternul război al sexelor, despre nevoia de revanşă a femeii împotriva unei masculinităţi mediocre (regele Pentheu) care încearcă să pună capăt desfrâului din regatul său, limitând astfel aria de exprimare a instinctului. Problema lui Pentheu, regele Tebei, este implicarea neprofesionistă în lupta inegală cu instinctele. Va fi pedepsit cu o moarte atroce, sfâşiat de bacantele conduse de însăşi mama sa, regina Agave. Euiripide, pe care Mihai Măniuţiu ni-l arată modern nu doar prin costumele Doinei Levintza (încă unul din spectacolele sale vestimentare), este cum nu se poate mai aproape de noi. Lumea a rămas aceeaşi şi zeii lui Euripide sunt zeii noştri. Aproape că începi să crezi în toate aceste zeităţi ale antichităţii pentru că, într-un mod natural, pierdut de religiile monoteiste, reprezentau slăbiciunile organice ale fiinţei umane care îl pot face să se înalţe sau să cadă. Astfel că Dyonisos este în noi, fie că vrem sau nu. Este în **Bacantele** un personaj ce exprimă nemijlocit acest adevăr simplu, bătrânul Cadmos (Constantin Dinulescu, o apariţie de apostol al înţelepciunii), tatăl Agavei. În decor negru, de fapt un "spaţiu gol" în care costumele sunt dominante, se detaşează, magic şi senzual, într-un sclipitor costum în nuanţe de verde smarald, Dyonisos însuşi. Este şi rolul în care se lansează, la Bucureşti, actorul Marius Bodochi, după nu puţine

performanţe la Cluj Napoca. Pe cât de violent se exprimă Zeul în adeptele sale, pe atât de blajin, seducător, languros şi inofensiv arată el în interpretarea lui Marius Bodochi. Semnificativ contrast între forţă şi expresia ei. Relaţie pe care o exprimă deosebirea dintre blândeţea lui Dyonisos şi furia oarbă a lui Pentheu, jucat patetic, cu frazări sacadate de Ovidiu Iuliu Moldovan. Între transa extatică a lui Marius Bodochi şi furia neputincioasă a lui Ovidiu Iuliu Moldovan stă secretul deosebirii dintre puterea invincibilă a zeului-instinct, "fiara care nu poate fi ucisă" şi vanitatea puterii care îi este dată muritorului de rând. **Bacantele** poartă amprenta din ultimul timp a lui Măniuţiu: un spectacol energic redus la esenţă. Rezumat ilustrat al unei poveşti mult prea complicate pe care este mai bine să o vezi decât să o citeşti. Experienţe culturale trăite sau, dimpotrivă, trăiri argumentate prin cultură, spectacolele lui Măniuţiu, oricât de "obiective" (fiind rodul unei "gândiri trăite"), vor avea totdeauna ceva de ascuns. Plăcerea este, între altele, să descoperi omul dindărătul artistului.

Cruzimea comică. Exact în acelaşi timp este un text dramatic necunoscut al lui Gellu Naum, scris cu mult înainte de **Insula,** parodie suprarealistă fals infantilă la **Robinson Crusoe,** care devansează **Englezeşte fără profesor (Cântăreaţa cheală**), manifestul teatrului absurd al lui Eugène Ionesco. Pe acest "text de antrenament" al lui Gellu Naum, Mihai Măniuţiu compune un tablou suprarealist, mai explicit prin bizarerie decât prin semnificaţii. De fapt, suprarealismul nu a dat o literatură despre om ci despre literatură; nu artă propriu zisă ci artă despre artă. Dacă apare ceva cu claritate este ironia la adresa melodramei tradiţionale, a melodramatismului, în general. Idee care trece fluent din text în spectacol, mai ales prin compoziţiile realizate de Elena Ivanca şi Marian Râlea, ambii în apariţii transsexuale alternative: în prima parte, Marian Râlea este cinica Cécile care asistă cu delicii la sinuciderea iubitului ei Robert (Elena Ivanca), în a doua este pictorul Rafael care asistă la moartea castelanei Luiza (aceeaşi Elena Ivanca). Amândoi parodiază copios parodia suprarealistă a lui Gellu Naum iar, în ce îl priveşte pe Marian Râlea, comicul său este, oricum, suprarealist. Grimasele, mimica supraponderală, efectele acrobatice sunt departe de orice realism, motiv pentru care le putem declara suprarealiste. Marian Râlea este suprarealismul însuşi, trecut din teoria în practica scenei. De fapt, toate aceste texte suprareliste sunt comedii, chiar dacă "atroce". Sensul acumulării de atrocităţi desemnează dispreţul faţă de orice patetism iar textul lui Gellu Naum nu face excepţie: toată lumea împuşcă pe toată lumea. Artă exterminatoare, suprarealismul creează prin Gellu Naum un teatru românesc al deriziunii în care suprema culpă creştină, crima, se transformă în cel mai gras subiect de comedie. De fapt, asistăm la o suită de asasinate şi, este locul să o spunem, cel mai comic moare Ovidiu Crişan (Domnul distins, Rudolf, Valetul) după ce este ciuruit pe toată suprafaţa corpului de zeci de rafale de revolver. Unul dintre personajele principale este Revolverul a cărui apariţie nu mai mişcă pe

nimeni. Cruzimea comică include şi inocenţa sangvinară a Fetiţei cu cercul (Eva Crişan), fascinată de sânge şi de cadavre proaspete. Mihai Măniuţiu a oferit o mare şansă unei piese de teatru, nu atât valoroasă, cât revoluţionară. Spectacolul este o reuşită scenografică în cheie avangardistă (decoruri, Cristian Rusu şi Mihai Măniuţiu), iar actorii par a juca de când lumea teatru suprarealist în aceeaşi expresie fals infantilă în care este permis orice. De altfel, lucru cunoscut, Gellu Naum a trecut direct de la suprarealism la o ingenioasă literatură pentru copii în **Cărţile cu Apolodor.** Miriam Cuibus, Maria Munteanu, alături de cei deja pomeniţi, se întorc la actorul fără psihologie, poate actorul originar, cu expresia caricaturală exaltată şi exteriorizată. Mica parabolă din text cu Marian Râlea care se crede diavol răsucindu-şi corniţele, lucrând mână în mână cu Trinitatea (trei actori în costume de Pierrot care smulg aplauze în trecerile succesive prin scenă, în formaţia coregrafică a "lebedelor mici" din baletul lui Ceaikovski) nu mai are nici o relevanţă. Gellu Naum însuşi, maestru al nonsensului, cade în capcana atribuirii de sens. Când e inspirat, Mihai Măniuţiu nu mai are nevoie de texte bine scrise: orice scenariu poate deveni un bun spectacol.

Biblia scufundată. Un spectacol cu povestea lui Iov intitulat **Experimentul Iov** este, într-adevăr, un experiment, un test. Ba, chiar un dublu test. La origine, un test al credinţei şi supunerii absolute, la Măniuţiu, unul al rezistenţei în timp a scenariului biblic. Adonai îi ia bogăţiile lui Iov dar îi lasă viaţa. Măniuţiu regizează învierea lui şi îl sileşte să retrăiască nenorocirile care l-au adus în pragul disperării. Verificând limitele credinţei lui Iov, Dumnezeu se auto-testează verificând efectele puterii sale de stăpân absolut. În teatru, schimbarea persepectivei înseamnă modificare de sens. După **Antigona** de la Piatra Neamţ, unde spectatorii priveau de sus în jos, de la balcon în stal, ca într-un abis, de data aceasta privim prin hublourile unui vas scufundat. În interior, un scafandru (Ingerul – Ofelia Popii), înarmat cu un reflector, descoperă şi însufleţeşte personajele **Cărţii lui Iov.** Lucrurile se petrec întocmai ca **Biblie,** doar că recitim paginile unei Biblii scufundate. Pare că ceea ce se întâmplă în interiorul navei este mai puţin important decât locul de unde priveşti. Asigurând perspectiva, regizorul s-a retras, lăsând coregrafia (Vava Ştefănescu) "să picteze" detaliile. Iar detaliile acţiunii, în viziunea unui coregraf, nu se exprimă decât foarte rar prin cuvinte. Asistăm la un dans-pantomimă compus din poze patetice, convulsii şi auto-flagelări. O bună parte din spectacol, Marian Râlea/Iov şi Diana Vacaru/Soţia lui Iov, se rotesc năuciţi în jurul propriei axe declamându-şi suferinţa, asistaţi de un Satan (Vecsei Pali) care pândeşte cu nesaţ revolta lui Iov împotriva lui Dumnezeu. Impresionante cu adevărat sunt cuvintele plângerii lui Iov rostite în ebraică de David Adbar, laitmotiv pe cât de ininteligibil pe atât de dramatic. În rest, textele rostite sunt incantaţii sau blesteme, teatrale şi acestea, prin intonaţie şi nu prin sens. Am regretat, însă, că n-am auzit mesajul divin transmis lui Iov prin gura unui peşte, textul fiind la concurenţă cu sonorizarea. Apar şi personaje

cu nume proprii: Elifaz din Teman, Bildad din Şuah, Zofar din Naamat dar, nefiind vorba nici pe departe de un teatru realist, numele proprii nu au nici o semnificaţie. Mihai Măniuţiu scrie spectacole ca şi cum ar compune eseuri pe teme religioase. Cu puţin timp în urmă a scris câteva asemenea eseuri pe teme sexuale (**Bacantele, Zoon Erotikon,** etc.) dar şi eseurile pot fi frumoase pentru cine ştie să le guste.

Privirea în abis. Cu decenii în urmă, priveam, surprins, de pe marginea bazinului în care se păstrează celebrul mozaic roman de la Constanţa, primul spectacol public al lui Mihai Măniuţiu, pe atunci student la Bucureşti, cu **Oedip salvat** de Radu Stanca. Detaliile s-au şters din memorie dar este sigur că privirea urmărea vrăjită fiinţele mişcătoare ce se agitau pe fundul unui abis. **Privirea principelui** din teatrul de tip italian, focalizată pe orizontală, era înlocuită cu privirea de sus în jos, privirea sinucigaşului care se aruncă de pe pod. Halucinând, ajungeai să crezi că eşti la un happening în care, nu doar mozaicul roman, ci actorii înşişi se integrau unei revelaţii arheologice. Aceeaşi senzaţie se repeta la **Antigona** de Sofocle de la Piatra Neamţ. Stalul, transformat în scenă, devenise o văgăună pardosită şi taluzată cu scânduri negre. Spectatorii, aşezaţi în loji, priveau de pe marginea unui abis, jertfa şi penitenţa Antigonei cu care se încheie, într-un ultim masacru, tragedia Labdacizilor. Privind fix, în prăpastie, simţi că te înghite. Războiul civil provocat de confruntarea dintre Eteocle şi Polinikė, fii ai lui Oedip şi fraţi ai Antigonei, se prelungeşte cu un lanţ de auto-suprimări. Antigona, care îşi aumă moartea "pentru că e frumos să mori împăcat", îl trage după sine pe îndrăgostitul Hemon, fiul regelui Creon şi, astfel, pe rege însuşi şi pe regina Euridice, într-o serie de sinucideri din iubire văduvită de sens. Elemntele din care regizorul realizează imaginea acestui univers îndoliat (decor şi costume, Mihai Mădescu şi Doina Levintza) sunt simple şi primordiale: scânduri arse, pământ, apă şi bucăţi de rocă, şlefuite ca nişte pâini. Toate acestea sunt folosite în ingenioase combinaţii vizuale încă din prologul în care Antigona "adapă" pietrele ca într-un ritual al regenerării. Pământul moale (moarte şi renaştere în acelaşi timp), se regăseşte în culoarea pământie a măştilor de machiaj, în nuanţe infinite de la maroniu la verdele morbid al Ismenei. Cu excepţia familiei regale pentru care moartea are reflexe de bronz. Mihai Măniuţiu visează, de data aceasta, la o tragedie accesibilă, deposedată de solemnitate şi hieratism. Nu te îndepărtează de tragedie pentru a o contempla ci te sileşte să plonjezi în ea cu toate simţurile. Într-un anumit fel, el rescrie, pentru noi, **Antigona.** Străini cum suntem de politeismul lumii vechi, Măniuţiu ne ajută să-l înţelegem aducând pe Antigona în lumea creştină, într-un bizantinism susţinut de incantaţii gregoriene şi de călugări creştini cu măşti antice. Te-ai fi aşteptat la efecte mai pronunţate de la imobilitatea acestor martori muţi pe care scenaristul-regizor i-a botezat **cantori.** Ca şi în **Omorul în catedrală** el ne atrage într-o problemă religioasă cu caracter personal, resimţită cu patetism. Ceea ce era stilizat până la abstract în tragedia lui Sofocle, capătă aici o materialitate grea. Corpul neînsufleţit al lui Polinike (despre care poetul grec doar

vorbeşte), jumătate om, jumătate pământ, devine obiect al disputei comunitare şi efigie materială a spectacolului. Renunţând la puritatea consacrată a tragediei, Mihai Măniuţiu optează pentru impuritatea expresivă. Imaginile sunt puternice: jertfa Antigonei este o abandonare a trupului, un ritual al nudităţii deposedată de prejudecata pudorii. Cu Oana Ştefănescu în rolul titular, regizorul a contat pe maturitatea ei. Vedem o Antigona neconvenţională, cu un desăvârşit echilibru al deciziei, fără excese tragiste. Ismena/Lelia Ciubotaru este diafană. Alte personaje primesc înţelesuri noi: Doru Aftanasiu/Corifeul, deloc ceremonios, este un personaj în descendenţa bufonilor shakespearieni iar regele Creon/Liviu Timuş, un tiran paranoic din familia lui Caligula. Care sunt, te întrebi privind de sus în jos, acele puncte de contact cu Antigona, atât de fierbinţi încât să te tulbure şi să te înghită? A privi în abis înseamnă a te cufunda în trecut. Un trecut încărcat de culpe ce provoacă noi culpe care îşi cer victimele. Abisul te absoarbe ca orice cunoaştere **a posteriori**, prin reconstituire. Pentru că, pe traseul acestei "cunoaşteri în cădere", nu ajungi niciodată la ultma versiune a revelaţiei. Cercul pare închis asemenea unui destin: de la **Oedip salvat** la **Antigona**, Mihai Măniuţiu nu a încetat să ne pună în faţă insuportabila imagine a abisului.

Pescuitorii de perle. Cele mai noi spectacole realizate de Mihai Măniuţiu ni s-au părut "sintetice". Sumare, ca orice sinteză, mulţumindu-se cu idei mari, probleme generale, într-o artă, teatrul, care trăieşte din detalii. Din analiză, nu din sinteză. Nici teatrul non-verbal în care s-a încadrat alături de alţi regizori din motive de ecumenism teatral, nu se mai potriveşte cu experienţa noastră, avidă de text, după trei decenii de teatru fără text. De aceea intrarea lui Mihai Măniuţiu în Teatrul de operă echivalează, poate, cu o reformă. De altfel, un eveniment previzibil pentru că regizorul, pe linie maternă, a fost foarte apropiat de Opera din Cluj Napoca iar coregrafia şi muzica au fost preocupări constante. **Pescuitorii de perle** este un spectacol frumos în cel mai propriu înţeles al cuvântului: estetizat în toate compartimentele. Decorul (Cătălin Ionescu Arbore, după ideile lui Mihai Măniuţiu) este semnificativ şi spectaculos, costumele o adevărată paradă a modei, balerinii superbi, corul, un mare personaj colectiv, orchestra condusă de Adrian Morar, impecabilă. Lucrare de mică amplitudine, cu numai patru personaje principale (Leila – soprană, Nadir – tenor liric, Zurga – bariton şi Nourabad –bas), **Pescuitorii de perle** de Charles Bizet, cel ce putea fi un Verdi al Franţei de n-ar fi dispărut prematur, nu avea, în principiu, cum să devină o superproducţie ca **Aida**. Dar Măniuţiu a realizat chiar o superproducţie. Utilizând corul (somptuos costumat) la vedere şi un grup de balerini care comentează evoluţia intrigii, regizorul amplifică dimensiunile unei opere de anvergură camerală, la origine. Corul, în viziunea fabuloasă propusă de Măniuţiu (dirijor Stelian Olaru) este, în această viziune, elementul principal ca şi fundalul luxuriant. Leila (excepţională Roxana Briban), preoteasa brahmană îndrăgostită de pescarul Nadir (Marius Brenciu), un fel de Romeo şi

Julieta ai Ceylonului, devin, prin sinteza efectuată de Mihai Măniuţiu, principii ale sexualităţii, indestructibilă în atingere cu măruntele adversităţi sociale, fie acestea religioase, ca în cazul de faţă. Pentru a sublinia ideea, regizorul dublează soliştii cu o pereche de balerini (coregrafia Vava Ştefănescu) care îşi expun corpul (absent, bineînţeles, din pudica poveste de dragoste) cu accent pe zonele erogene, sânii şi sexul. Dragostea dintre Leila şi Nadir, devenind o problemă publică, se desfăşoară în mijlocul unei arene, în văzul tuturor. Logic şi coerent, **Pescuitorii de perle** este un spectacol care nu oferă soluţia eternei dileme a teatrului liric: imaginea rămâne şi aici o inutilă ilustrare a muzicii.

Mihai Măniuţiu (n. 1954, Cluj): **Oedip salvat** de Radu Stanca (Studioul Casandra, Bucuresti, 1977), **Emigranţii** de Slawomir Mrożek (1978), **Perşii** de Eschil (T. N. Cluj-Napoca, 1979), **Afară, în faţa uşii** de Wilhelm Borchert (1979), **Labirintul** de Fernando Arrabal (1980), **Pensiunea Speranţa** de Alexandru Crăpraru (1981), **Macbeth** de William Shakespeare(1982) - T.N. Cluj-Napoca, **Cu uşile deschise** de J. P. Sartre (T. Bulandra, 1982), **Viaţa e vis** de Calderon de la Barca (1984), **Cerul înstelat deasupra noastră** de Ecaterina Oproiu (1985), **Omul cu mârţoaga** de George Ciprian (T. N. Cluj-Napoca,1985), **Oh, ce zile frumoase** de Samuel Beckett (T. Bulandra, 1985), **Anunţ la mica publicitate** de Alexandru Sever (1986), **Scorpia îmblânzită** de Shakespeare (T. N. Cluj-Napoca, 1986), **Secretul lui Don Giovanni** de Cornel Ţăranu – teatru liric (Opera Română din Cluj-Napoca, 1987), **Arden din Kent** (1987), **Burghezul gentilom** de Molière(1988), **Antoniu şi Cleopatra** de Shakespeare (1988), **Lecţia** de Eugène Ionesco (1991), **Adunarea femeilor** de Aristofan (1991), **Tulburarea apelor** de Lucian Blaga (1992), **Am râs destul**, scenariu după corespondenţa lui Caragiale de Mihai Măniuţiu (1992, T. N. Cluj-Napoca), **Afară, în faţa uşii** de Wilhelm Borchert (T. Bulandra, 1991), **Comedii** de A. P. Cehov(1992), **Richard III** de William Shakespeare (T. Odeon, 1993), **Lecţia** de Eugène Ionesco (Charleroi, Belgia, 1993), **Săptămâna luminată** de Mihai Săulescu (T. N. Cluj-Napoca), **Scorpia îmblânzită** de W. Shakespeare (Leicester, Anglia, 1995), **Omor în catedrală** de T. S. Eliot (T. N. Cluj-Napoca, 1995), **Caligula** de Albert Camus (T. Bulandra, 1996), **Antigona** de Sofocle (1996), **Scrisorile călugăriţei portugheze** (T. Tineretului Piatra-Neamţ, 1997), **Nunta** (T. N. Cluj-Napoca, 1997), **Bacantele** de Euripide (1997), **Richard II** de W. Shakespeare (T. N. Bucureşti, 1998), **Cetatea soarelui** după Tomaso Campanella (T. Act, 1998), **O noapte furtunoasă** de I. L. Caragiale (T. Odeon, 1998), **Timon din Atena** de W. Shakespeare (T. N. Craiova, 1998), **Frankenstein** (Weimar, Germania, 1999), **Ioana d'Arc. Pagini de dosar** (T. N. Bucureşti, 1999), **Zoon Erotikon** (T. Bulandra, 2000), **Uitarea** de George Banu (T. N. Cluj-Napoca, 2000), **Pescuitorii e perle** de Georges Bizet (Opera Română Bucureşti, 2002), **Experimentul Iov** după Biblie de Mihai Măniuţiu (2003) – T. Radu Stanca, Sibiu.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Alexandru Dabija, Înşir-te mărgărite de Victor Eftimiu. Teatrul Nottara, 2003.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Alexandru Dabija

Refugiul în teatru. Cazul Ifigenia, un complot militar. Contrareforma. Umorul basmului.

Refugiul în teatru. Mizantropia lui Shakespeare duce la ieşirea din lumea socială. Uzurpatul Prospero se retrage pe o insulă magică, Timon din Atena, într-o peşteră, Orlando, din **Cum vă place,** în pădurea Arden, tot atâtea refugii idilice cu funcţii terapeutice şi purificatoare, în măsură să restituie bunătatea şi candoarea de dinaintea civilizaţiei. Alexandru Dabija nu e interesat de climatul recuperării etice şi filozofice din **Cum vă place,** ci de tema expusă în monologul lui Jacques melancolicul: "Întreaga lume e o scenă / Bărbaţi, femei, toţi nu-s decât actori/ Ce ies şi vin, pe rând" (**Cum vă place,** actul II, ultima scenă). Urmărind cu stricteţe tema aleasă, Dabija va înlocui pădurea din Arden cu o scenă de teatru, personajele fiind actori care interpretează şi sunt interpretaţi, devenind, în succesivele secvenţe ale spectacolului, când actori, când spectatori. Acţiunea se petrece într-un teatru şi nu un teatru oarecare ci chiar Teatrul Globe al lui Shakespeare pe frontispiciul căruia era înscrisă, în limba latină deviza **totus mondus agit histrionem** care coincide cu primul vers din monologul lui Jacques. Consecinţa este o dublă perspectivă teatrală asupra realităţii: lumea este o scenă pe care este montată o altă scenă. Prima este scena lui Shakespeare a doua este scena lui Dabija care ia lumea lui Shakespeare cu scenă cu tot şi o depune pe o altă scenă. În plan concret această aparent complicată operaţiune de reflectare se manifestă prin dublă parodie: parodia personajelor efectuată de actori şi autoparodia actorilor înşişi. Această supra-parodie îi obligă pe actori la o atitudine artificială fie imitându-şi propriul stil (Anton Tauf, Petre Băcioiu, Ligia Moga), fie rămânând la jumătatea drumului dintre dramă şi parodia dramei (Maria Munteanu). Alexandru Dabija a rezolvat corect dilema transformând personajele în prototipuri preluate din istoria teatrului Touchstone, va fi Paiaţa, Charles – Saltimbancul, Jacques Melancolicul – Pianistul de cabaret. Mai apar Clownul, Mimul, Travestitul (Celia este interpretată de Tudorel Filimon). Decorul

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

lui Teodor Th. Ciupe susţine acest eşafodaj teoretic, valoros ca eseu asupra teatrului şi ale complicatelor sale raporturi cu viaţa. Dacă ar fi să reţinem o secvenţă memorabilă, aceasta îi aparţine fără îndoială lui Marcel Iureş, ironic şi inteligent în monologul lui Jacques.

Cazul Ifigenia, un coplot militar. Ingenioasă în ideea de fond (blagiană până la detalii), aceea de a conecta marile mituri româneşti (**Mioriţa** şi **Meşterul Manole**) cu tradiţia şi prestigiul mitologiei eline prin dizolvarea lor imperceptibilă într-un fond uman comun. **Ifigenia** de Mircea Eliade edifică, înainte de toate, un personaj de o incomparabilă tărie morală. Iluminată de geniul jertfei, Ifigenia lui Eliade nu este cu nimic mai prejos de anterioarele ei înfăţişări teatrale din Euripide, Racine, sau Goethe, prin atitudinea faţă de viaţă şi moarte, de dragoste şi împlinire cât şi faţă de destinul individual în raport cu cel comunitar. Regizorul aruncă asuprea textului o privire raţionalistă refuzând excesul de poze tragice şi efuziunile de orice fel, în favoarea evaluării critice a contextului politic. Se îndepărtează de zona metafizicii sacrificiului şi tinde spre contururi social istorice care argumentează absurditatea împrejurării, astfel că, ceea ce construieşte în linii ferme Alexandru Dabija este o tragedie raţionalistă, desacralizată. Actele eroilor nu mai sunt guvernate de predestinarea tragică ci de necesitatea politică. Viziunea anti-patetică asupra textului impune substituirea categoriei sacrului cu aceea a profanului (Eliade însuşi pune la îndoială necesitatea jertfei fără drept de apel adusă divinităţii), ceea ce atrage după sine "dez-eroizarea" eroilor. Această tendinţă este acentuată în cazul lui Ahile (interpretat în registre minore de Ander Zoltán) a cărui structură, hiperbolică la Mircea Eliade, este relativizată, redusă la proporţii raţionale. Pe de altă parte, Alexandru Dabija dezvoltă unele latenţe literare pe latura complotului politic urzit de Menelau şi Ulisse căruia îi cade victimă Ifigenia. De aici importanţa pe care o primeşte un personaj de plan secund: Kilix, omul de încredere însărcinat să ducă o scrisoare menită să împiedice sosirea la Aulis a Clitemnestrei cu Ifigenia, rol interpretat cu forţă dramatică de Vadézs Zoltán. Dincolo de acest fond ideatic sumar circumscris, spectacolul are o anumită frenezie pe care decorul lui Teodor Th. Ciupe o susţine prin posibilităţile dinamice pe care le oferă jocul planurilor înclinate. O metaforă a alunecării, bine pusă în valoare de actori şi o alta, a suspiciunii (uşile secrete de la al doilea nivel al decorului) devin semnele artistice de bază care adâncesc înţelesurile, vorbind despre fatalitatea rostogolirii în tragedie, sau, în sistemul de referinţă al regizorului, despre manipularea militaristă. Actorii se implică fără rezerve în stilul frenetic impus. Csiki András (Agamemnon) înlocuieşte solemnitatea regală şi majestatea îndurerată cu o panică deloc regală dar profund omenească. Barko György şi Czikely Lázslo compun portrete expresive în Ulise şi Menelau iar Sebök Klara are apariţii intempestive şi vibrante în Clitemnestra. În rolul Ifigeniei, Panek Kati aduce puritate şi transparenţă, alternând între candoare şi

înţelepciune, între exaltare şi resemnare, reflectând planul psihologic în care se petrece marea substituire: moartea care înlocuieşte nunta.

Cele şapte chipuri ale femeii. În lectura lui Alexandru Dabija, **Şcoala femeilor** are austeritatea unui discurs teoretic în culori închise, penumbre, costume negre şi mătăsoase pentru bărbaţi, abia pastelate pentru femei. Decorurile în volum au fost înlocuite cu fundaluri paralele de tul străveziu, care delimitează spaţiul în adâncime, nu în lăţime (scenografia Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar). Un decor de tragedie în care se petrece o comedie, cu atât mai provocatoare prin contrast. Comedie şi nu prea, pentru că îngâmfatul Arnolphe, îndrăgostit de fiica adoptivă, Agnes, primeşte o lecţie drastică despre imprevizibila feminitate pe care crede că o ţine sub control. Foarte rar mai ascultăm piese în versuri. Efectul este solemn şi armonios în dialogul dintre Chrysalde (Mitică Popescu) şi Arnolphe (Petre Nicolae) dar şi în **Prologul** în care Sorin Medeleni apare în chip de Molière. Ideea majoră a lui Dabija este multiplicarea personajului Agnes. Vom avea şase Agnes în loc de una singură, fiecare cu farmecul şiretenia şi graţia ei. Pe lângă efectul ideatic deloc neglijabil (o femeie nu este niciodată "într-un singur fel"), multiplicarea creează imagini scenice unice. Spectacolul este simplu, operativ, ca orice lecţie de înţelepciune cuprinsă într-o parabolă. Este marea ocazie a lui Petre Nicolae în rolul omniprezentului Arnolphe, personaj obtuz şi bănuitor, greoi şi viclean. Revenind la cele şase Agnes, ne oprim la Irina Movilă, cu o partitură mai bogată decât a celorlalte cinci (Simona Mihăescu, Liliana Pană, Mihaela Rădescu, Ruxandra Ionescu, Oana Ioachim) numai bună, cu feminitatea ei copilăroasă, să-l ducă de nas pe Arnolphe.

Contrareforma. După **Gaiţele** lui Kiriţescu la Odeon, Alexandru Dabija dă semne joviale de interes pentru dramaturgia românească interbelică punând în scena, nu **Titanic Vals**, cea mai bună piesă a lui Tudor Muşatescu, ci "episodul al doilea", **Escu**, o comedie satirică de cel mai desavârşit gust francez, în care politica şi adulterul, egal repartizate pe suprafaţa piesei, subordonate acelui cult al surprizei care garantează teatralitatea pieselor lui Muşatescu, ţin atenţia trează până la capat. Un spectacol cu durata tradiţională (doua ore şi ceva), pauză tradiţonală şi decor asemenea (Puiu Antemir) dar şi reacţii tradiţionale (adică pozitive) din partea publicului. În plina forfotă a "teatrului vizual", Alexandru Dabija are iniţiativa unei contrareforme: întoarcerea la text şi la actor. Pentru cei care îi ştiu firea neconformistă, noua sa opţiune ar părea un impas sau o criză de conştiinţă artistică, dacă nu s-ar ascunde pe undeva o capcana, poate un "joc la ofsaid", cum se spune în fotbal, menit să-i surprindă pe adversari. De o acurateţe remarcabilă, **Escu** nu este dintre spectacolele ce expun bravurile **hors texte** ale directorului de scenă care s-a retras, "modest", în spatele replicilor rostite de actori. Aceştia, la rândul lor, joacă mai bucuroşi comedia pură decât satira politică centrată pe migraţionismul de partid al lui Decebal Necşulescu. Parcă şi-ar fi pus în gând cu toţii, ori au fost sfătuiţi, să fie simpatici şi cuceritori, să placă, chiar pe contrasens, pentru buna dispoziţie a

publicului. Asa se face că Vladimir Găitan/Decebal, nu ne arată un rechin politic fără scrupule ci un duplicitar simpatic, un infidel înăscut, atât acasă cât şi în politică, dar unul pe care îl poţi ierta. Autoironia blajină cu care îşi luminează personajul, dizolvă o bună parte din intenţiile satirei politice dintr-un text ce putea fi şarjat la nesfârşit pe stilul caricatural. Ion Lucian (Iorgu Langada, socrul lui Decebal care schimba şi el partidele după barometrul ginerelui), putea fi un personaj de un cinism tenebros, dar nu este decât un bonom, cu replica mereu la pândă, totdeauna bine plasată, actorul având un cronometru interior care indică exact fracţiunea de secundă în care trebuie să atace. Adevărul este că "bonomia" (inteligentă, fără îndoială) aparţine autorului şi se revarsă asupra tuturor personajelor, inclusiv cele feminine. Regizorul nu se opreşte nici o clipă pentru a comenta această revărsare de abjecţii făcute cu atâta farmec. Oricum, lumea merge înainte, ne spune Muşatescu prin cei doi tineri: Platon (fiul Mizei şi al generalului Stamatescu, perechea din **Titanic vals**, un fel de domn Goe adolescent (Aurelian Bărbieru trece pe lângă un rol mare care îl putea lansa) şi Mitzi, secretara lui Decebal care tocmai descoperă jocurile erotice ce dau atâta bătaie de cap părinţilor. Vedeta spectacolului rămâne, oricât de dură ar fi concurenţa, Gabriela Popescu în Miza, sora lui Decebal, fiica preferată a familiei Necşulescu din **Titanic Vals.** Este foarte complexă compoziţia pe care şi-o propune actriţa, exprimând, simultan, prostul gust şi afecţiunea, trufia parvenitului şi fragilitatea femeii, totul la limita nevrozei. Ai avut senzaţia că joacă două roluri, inclusiv pe al Mizei tinere din **Titanic Vals.** Gabriela Popescu este mereu explozivă, acaparatoare, şarmantă, chiar cu riscul de a supraîncărca partitura. Marius Florea Vizante, intrat, recent, în rolul lui Bebe Damian, victima unei farse enorme pe care i-o joacă Amélie, soţia credincioasă a lui Decebal, descoperă cheia rolului în stilul său ezitant, cu reacţii anume întârziate sau suspendate, amuzant dar repetitiv. Mihaela Teleoacă joacă rolul foarte activ, în fond, al lui Amélie, cu prea multă discreţie în timp ce Delia Nartea (Nina, "femeia voalată", cum i se spunea în epocă, cea care face şi desface guverne, având uşi deschise la cabinetele miniştrilor), sigură pe prezenţa ei scenică, îşi joacă bine apariţiile. Gheorghe Simonca (Traian, fratele lui Decebal – nici ironia maniei istoriste a politicianismului românesc pe care o vizează Tudor Muşatescu nu l-a provocat pe regizor), nu se identifică decât rareori cu personajul şi anume în partea a doua când acesta este cherchelit. Nu e puţin lucru să poţi juca bine un om beat. Mizând pe text şi pe actori, Alexandru Dabija nu s-a înşelat. Pare un pas înapoi, spre teatrul tradiţional, dar unul care te face curios să vezi ce va urma.

Umorul basmelui. Poemul feeric **Înşir-te mărgărite** al lui Victor Eftimiu, nu s-a mai jucat din vremuri de demult deşi, în repertoriile dintre cele două războaie mondiale, era totdeauna în frunte. Teatrele îl evită fiind incomod din cauza numărului mare de personaje dar şi al planului magic care pretinde costisitoare desfăşurări de decoruri. Dulcea legănare a alexandrinilor cu rime pline nu mai este, nici ea, pe

gustul actorului modern care urăşte declamaţia. Alexandru Dabija s-a implicat într-un proiect riscant ale cărui rezultate întrec, însă, toate aşteptările. Spectacolul este o parodie savuroasă şi cât se poate de logică, deşi regizorul a lucrat pe contrasens. Aparent, doar, pentru că îl urmează îndeaproape pe Victor Eftimiu care a scris el însuşi pe contrasens, răsturnând, prin parodie, datele originare ale basmelor populare. Nimic nou, de altfel: cu aproape trei decenii în urmă, Alecsandri făcea acelaşi lucru în **Sânziana şi Pepelea.** De fapt, **Înşir-te mărgărite** este chiar **Sânziana şi Pepelea**, cu trei decenii mai tânără, minus apetitul alegoriei politice atât de viu la Alecsandri. Sânziana, domniţa emancipată care face mofturi la măritiş provocând conflicte militare cu peţitorii este, aici, Sorina care îl refuză pe voevodul Buzdugan fiind îndrăgostită de Făt-Frumos din basme care, la rândul său o vrea pe Ileana Cosânzeana, răpită de Zmeul Zmeilor pe care îl iubeşte la nebunie, etc. De fapt, nimeni nu mai iubeşte pe nimeni dar toţi se străduiesc să corespundă personajelor din basmele pe care le pune în circulaţie Păcală, mincinosul satului, şiret şi flecar în interpretarea lui Valeriu Preda. Nimeni nu s-ar fi gândit, la o lectură convenţională a textului, să o distribuie pe Ioana Calotă în Sorina, pe Luminiţa Erga în Ileana Cosânzeana, pe Ion Grosu în Făt-Frumos şi aşa mai departe. Dar în formula improvizaţiei pe care o alege Alexandru Dabija, totul este posibil. E ca şi cum un grup de "amatori" s-ar apuca să joace **Înşir-te mărgărite:** Constantin Cotimanis scoate din buzunar o coroană de hârtie, o pune pe cap şi a devenit Alb Împărat, peţitorii (Răzvan Vasilescu, Bogdan Vodă, Ion Grosu) îşi pun şi ei ce au la îndemână în chip de costum, Emilia Dobrin, cu un coc enorm şi o poşetă ţinută cu amândouă mâinile în faţă, amintind de celebra postură a Elenei Ceauşescu, intră "de drept" în rolul Împărătesei, etc. Nu mai lipseşte decât Dulgherul, regizorul meşterilor atenieni şi am asista la **Prea jalnica comedie şi prea cruda moarte a lui Pyram şi a Thisbei** din **Visul unei nopţi de vară** de Shakespeare. Ideea de improvizaţie simulată se dovedeşte a fi salvatoare pentru că dă întregului spectacol un aer de autenticitate şi motivează toate abaterile: actorii par să imite la nivel profesionist un spectacol de amatori. Doar Ada Navrot se sustrage "improvizaţiei" (o improvizaţie transformată în stil) şi joacă "serios" rolul Vrăjitoarei, cu aplomb şi sex-appeal. În rest, aidoma meşterilor atenieni mai sus evocaţi, actorii trebuie să joace mai multe roluri succesiv. Constantin Cotimanis este complet diferit în Alb Împărat şi Moş Toader ca şi Luminiţa Erga în Ileana Cosânzeana şi ţăranca sau Valeriu Preda în Crainicul Curţii şi Păcală. Să joci două sau mai multe identităţi diferite în acelaşi spectacol nu e tocmai uşor. Rezultă că trebuie să fii un foarte bun actor pentru a imita la perfecţie un amator. Ideea de a face teatru cu tot dinadinsul rezolvă, fără mari investiţii scenografice, planul magic al piesei: Peţitorul Apă Dulce aduce cu sine o ţeavă de canalizare pe care o plantează pe scenă şi îndată ţâşneşte din ea apă adevărată. Nu sunt puţine aceste ingenioase trucuri. O meditaţie personală a regizorului va fi strecurată în relaţia dintre Făt-Frumos şi Zmeul Zmeilor ce scapă

apetitului general pentru parodie şi zeflemea. Făt-Frumos (interpretat lejer, neconvenţional de Ion Grosu) este, aici, un Don Juan, un "închipuit" preocupat numai de farmecul personal, fluşturatic şi cam fustangiu iar Zmeul Zmeilor (Răzvan Vasilescu, în costum de turist, abătut, meditativ sau preocupat), nu doreşte femeia ci puterea. Finalul cu retezarea capului unui Zmeu gînditor care nu merita o soartă atât de crudă, urmată de aducerea lui în scenă, testează rezistenţa noastră la "comicul sângeros", nu atât de bine antrenată cum presupune Dabija. Programul de dramaturgie românească interbelică inaugurat de Alexandru Dabija expune un artist relaxat, afişând o seninătate şi un echilibru artistic înţelept şi molipsitor. Aflat în căutarea plăcerii teatrului şi nu a cercetării sterile, el redescoperă că acesta a fost şi rămâne, înainte de orice, prilej de desfătare.

Alexandru Dabija (1955, Bucureşti): **Avram Iancu** de Mihai Măniuţiu (Studioul Casandra, 1976), **Un nou mod de a plăti vechile datorii** de Philippe Massinger (T. Tineretui, Piatra Neamţ, 1978), **Cum vă place** de William Shakespeare (T.N. Cluj Napoca,1979), **O noapte furtunoasă** de I.L.Caragiale (T. T. Piatra Neamţ, 1979), **Mihai Viteazul** de Eugen Mandric şi Paul Findrihan (T.Tineretului, Piatra Neamţ), **Vicleniile lui Scapin** de Molière (T. Nottara, 1982), **Chiriţa** de Vasile Alecsandri (T. N. Iaşi, 1985), **Ifigenia** de Mircea Eliade, (T.Maghiar de Stat, Cluj Napoca,1986), **Taifunul** de Cao Yu (T. Nottara, 1988), **Femeia tăcută** de Ben Jonson, T.T, Piatra Neamţ, 1989), **Burghezul gentilom** de Molière (T. Nottara, 1989), **Ospăţul lui Balthazar** de Benjamin Fondane, (T. Nottara, 1990), **Democraţia** de Joseph Brodsky, (T. Anton Pann, Râmnicu Vâlcea, 1992), **Lola Blau** de Georg Kreisler (T. Evreiesc de Stat, Bucureşti, 1993), **Succesiune de crime şi blesteme** după Euripide (T. Bulandra, 1994), **Orfanul Zhao** de Ji Jun-Xiang (T. T. Piatra Neamţ, 1995), **Adunarea femeilor** de Aristofan, (T. N. Iaşi, 1995), **Fraţii** de Sebastian Barry (T. Sică Alexandrescu, Braşov, 1995), **Mult zgomot pentru nimic** de William Shakespeare (T. T., Piatra Neamţ, 1996), **La coutume** de Amadou Koné, (T. T. Piatra Neamţ, 1996), **Comedia erorilor** de William Shakespeare (T.T. Piatra Neamţ, 1997), **Lungul drum al zilei către noapte** de Eugene O'Neill (T. Nottara, 1998), **Şcoala femeilor** de Molière, (T. Mic, 1998), **Jucăria de vorbe** după Tudor Arghezi (T. Odeon Bucureşti, 1998), **Le Baruffe Chiozzote** de Carlo Goldoni (T. N. Iaşi, 1999), **Saragossa-66 de zile** de Alexandru Dabija (T. Odeon -Theater der Welt-Berlin, Expoziţia Mondială de la Hanovra, 2000), **Colonelul pasăre** de Hristo Boicev (T. Bulandra, 2000), **Creatorul de teatru** de Thomas Bernhard (Teatrul Act, Bucureşti, 2002), **Gaiţele** de Alexandru Kiriţescu (T.Odeon, 2002), **Ultima bandă a lui Krapp** de Samuel Beckett, (T.Act, 2003). **Escu** de Tudor Muşatescu (T. de Comedie, 2002), **Înşir-te mărgărite** de Victor Eftimiu (T. Nottara, 2004). În străinătate: **Camino Real** de Tennessee Williams (Academia Contemporană de Spectacole Porto, Portugalia, 1997), **Cehov ...à la russe** de A.P. Cehov (Thèatre Poeme, Bruxelles, 2000),

Dragoş Galgoţiu, Portretul lui Dorian Gray după Oscar Wilde. Teatrul Odeon, 2004.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Dragoş Galgoţiu

Zgomotul şi furia. Discuţie fără martori. O femeie drăguţă cu o floare şi ferestre spre nord. Limitele eseului.

Zgomotul şi furia. Fără îndoială că lumea din **Aceşti îngeri trişti** de Dumitru Radu Popescu poate arăta şi aşa cum o vede Dragoş Galgoţiu : un bâlci zgomotos în centrul căruia se află cunoscutul **kitsch** al căluşeilor şi o **troiţă** ce adăposteşte imaginea Feciarei Maria, simbolul feminităţii imaculate, degradată, mai apoi, în chip ironic, pentru că în spatele acestei imagini "de ochii lumii" se ascunde adevărata feminitate a Ioanei, cea plină de păcate. Dormitorul de baracă de şantier cu paturi metalice suprapuse, aduce sugestia unei coabitări nesănătoase, iar un modul ce reprezintă un ţarc sau, poate, un fragment de autobuz completează imaginea unei scenografii redutabile dar explicative (Vittorio Holtier). Peste toate acestea, o motocicletă adevărată circula de-a lungul şi de-a latul scenei ca un laitmotiv asurzitor şi poluant în această lume de bâlci, când revoltată, când pasională, totdeauna mediocră. Zgomotul şi furia este unitatea de măsură şi filozofia întregului spectacol. Zgomotul furios obţinut prin cele mai diverse mijloace, de la motocicleta fără ţeavă de eşapament, la comentariul muzical paroxistic şi, de aici la furia vocilor, silite să acopere volumul bandei sonore, ori, trăind visceral stările de revoltă. Regula este excesul, lipsa de măsură, exasperarea. Cu toate acestea, spectacolul răspunde nevoii imperioase de protest ce se degajă din text prin expresivitate vulcanică, dar exasperarea nu provoacă eufonii ci disonanţe. "Furia" din text (în descendenţa teatrului "tinerilor furioşi englezi") este şi mai furioasă la Galgoţiu dar vigoarea contestaţiei nu poate fi negată. Omisiunea fundamentală este acea armonie a contrariilor (oximoron) din text. Nu aflăm de ce eroii sunt vinovaţi şi victime, **îngeri** nevinovaţi şi oameni **trişti** în acelaşi timp. Îndrumând actorii către o stare invariabil paroxistică a contestării, condiţia tragică a personajelor se risipeşte. Lipsite de vocaţia tragică, personajele lui Galgoţiu nu mai sunt **îngeri trişti** ci **demoni furioşi**. Oricum, actorii joacă toţi la fel conform indicaţiilor primite. Raluca

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Zamfirescu este incertă într-un rol devenit celebru ce resimte cel mai acut absenţa tragismului. Pentru că Silvia, "fata din flori" este un rol scris cu un amestec unic de asprime şi frumuseţe, de cinism şi instinct de apărare, niciodată de agresivitate şi violenţă. Ion, în interpretarea lui Laurenţiu Lazăr este neprelucrat şi şters. Corneliu Revent pune inocenţă şi ipocrizie în duplicitarul Marcu. Prezenţe proaspete, de reţinut: Valentin Popescu, subtil în Petru şi Ecaterina Nazare (minus scena părăsirii domiciliului conjugal), alterată de excese fiziologice.

Discuţie fără martori. Sofia Prokofievna este o autoare dramatică mai puţin cunoscută, dar piesa **Discuţie fără martori** a devenit scenariul unui film de Nichita Mihalkov (**Fără martori**). O piesă în dialog în care Ea (**Dorina Lazăr**) şi El (Virgil Andriescu) îşi dispută nu numai o iubire pierdută din culpe reciproce dar şi eşecul uman pe care îl preupune. Un proces ale cărui resorturi se clarifică printr-un dramatic bilanţ care formează însăşi substanţa piesei. Egoismul fără margini al Soţului este la limita absurdului: el o părăseşte dar nu admite dreptul ei la o viaţă independentă. Pe acest subiect sumar, Sofia Prokofievna scrie o dramă a cuplului subminat de orgoliul masculin. Într-un interior dezordonat, marcat de neglijenţă (imaginea scenică, Daniel Răduţă), Dragoş Galgoţiu nu face altceva decât să dirijeze conversaţia. Din când în când, unul dintre personaje se retrage, dialogul alunecând, ingenios, în solilocviu. Galgoţiu punctează atent momentele de criză şi obţine din partea actorilor o deschidere psihică neverosimilă. Dorina Lazăr asistă cu imensă bunătate şi înţelegere la zbaterile partenerului, când iluminată de nostalgie, când cenzurată de repulsie. Virgil Andriescu impune un stil ce ar putea fi al personajului: gesturi repezite, fraze lăsate în suspensie în favoarea altora care se precipită, o incertitudine ce exprimă balansul între laşitate şi orgoliu, între forţă şi slăbiciune. Un spectacol "de fiecare zi" care nu supralicitează propria cuminţenie.

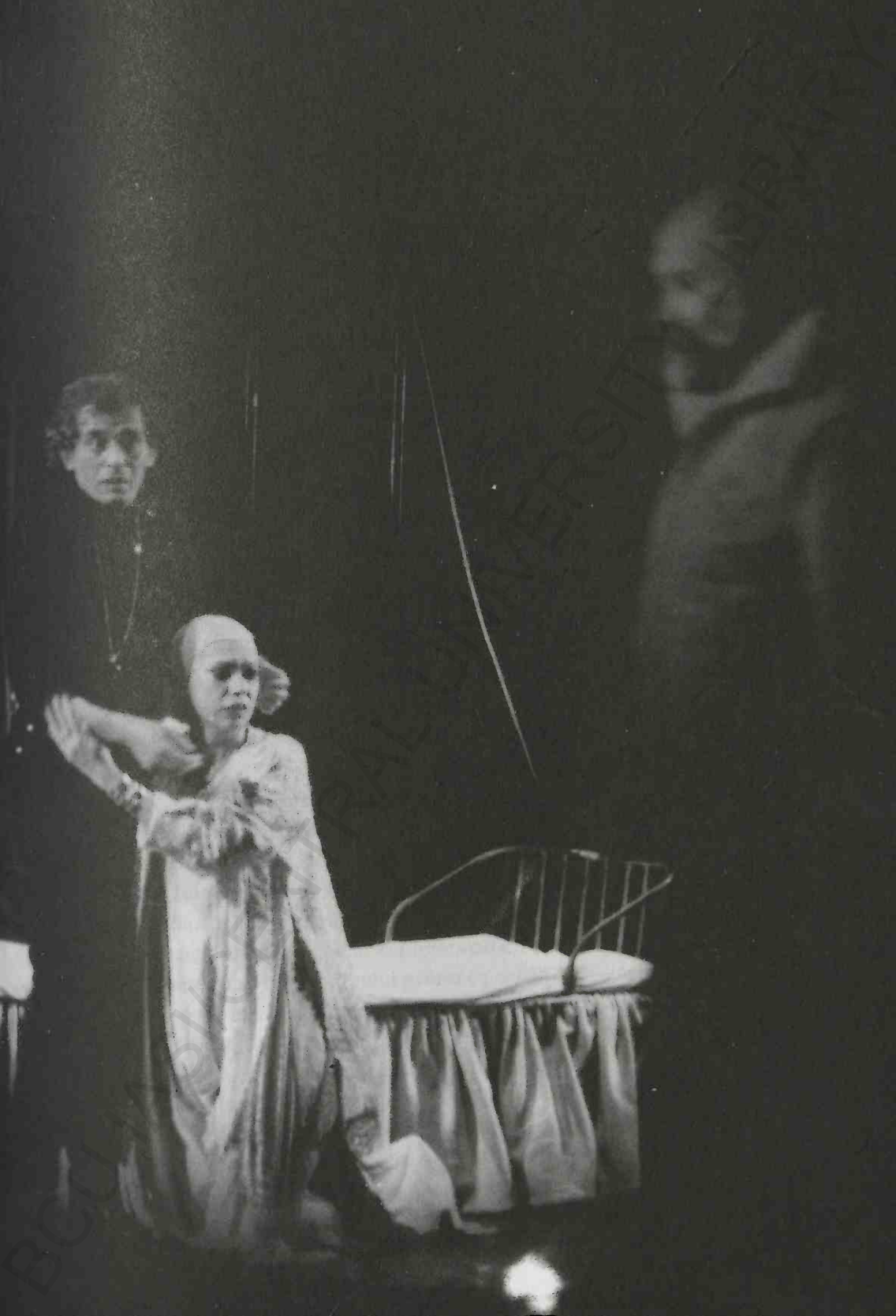
O femeie drăguţă cu o floare şi ferestre spre nord. Eroina piesei lui Edvard Radzinski seamănă cu o actriţă celebră şi, din cînd în cînd, actriţa însăşi apare jucând personajul lui Radzinski, subliniind în acest fel ficţiunea. Pare o piesă cu mai multe personaje dar nu este: toate aparitiile sunt convocate pentru a ilustra drama unei femei de o păguboasă credulitate. Aelita (nume împrumutat dintr-un cunoscut roman s.f. de Alexei Tolstoi, ce ne vorbeşte, la rigoare, despre lipsa de aderenţă la realitate a eroinei) este una din acele firi pe care obişnuim să le numim tipic ruseşti. O femeie singură, simplă dar de o extraordinară bogăţie sufletească şi cu o mare dorinţă de dăruire, este împinsă într-o aventură cu aspecte funambuleşti. Pe cât de generoasă, pe atât de ghinionistă, Aelita Gherasimova este condamnată să schimbe un bărbat obtuz, cu complexe de superioritate (Apokin), cu un excroc profesionist şi pe acesta cu un pişicher visător (Fedea). Este o lume a micilor escroci simpatici cunoscută din scrierile lui Ilf şi Petrov alcătuită din indivizi a căror existenţă asocială este compensată de marea lor putere imaginativă şi de o plăcere a jocului. Acestor însuşiri le dă expresia exactă Dan Condurache (Skamâşkin) în stilul său

caricatural – fantast şi Mitică Popescu (Fedea), o puşlama nefericită al cărui rost pe lume pare a fi acela de a stârni simpatia prin donquijotism. Valeria Seciu, mereu prezentă în scenă, poartă cu sine ca pe un nimb, bunătatea evanghelică pe care nimic nu o poate dezarma. O neîncredere copilărească în rău şi o imensă nevoie de iubire. Pentru orice împrejurare păstrează ataşamentul pentru muşcata roşie, singura fiinţă care nu o decepţionează şi ultima redută în care s-a refugiat gingăşia sa ultragiată. Valeria Seciu se lasă purtată de avânturile inocente ale iubirii, sau se retrage cu un surâs enigmatic, când hotărâtă şi neprotocolară, când vulnerabilă şi retractilă. Decorul lui Mihai Mădescu ilustrează cămăruţa închiriată în care locuieşte Aelita, apoi colţul unui vagon restaurant şi răspunde cu exactitate realistă schimbărilor de locaţie. Invenţia regizorală este cenzurată, Galgoţiu preferând, aici, să fie ochiul atent care supraveghează rigoarea compoziţiei decât fantezistul cu gustul dezordinii.Veleităţile regizorale apar doar în final când lui Galgoţiu i se pare că este momentul să anexeze o supratemă. Pornind de la afirmaţia lui Fedea că "armăsarul e şi el un om", spectacolul se încheie cu imaginea aceluiaşi Fedea crucificat pe un schelet metalic reprezentând, poate, centaurul mitologic.

Limitele eseului. Un studiu (**Polivalenţa unui mit**) publicat de Dragoş Galgoţiu în Caietul program, depăşeşte prin rigoare şi claritate spectacolul însuşi (**Dom Juan** de Molière), mult mai încâlcit şi obscur, repetitiv spre final şi, uneori, extrem de plicticos. Caietul amintit, o veritabilă revistă de literatură universală, preţioasă sursă de referinţe la mitul Seducătorului realizat de Adriana Popescu, recomandă în Dragoş Galgoţiu un intelectual cu vocaţie analitică. Ca şi alţi regizori din generaţia sa, Mihai Măniuţiu este primul dintre ei, Galgoţiu îşi doreşte mai întâi să fie un bun cărturar cu gustul lecturii şi îndemânarea scrisului, autorul de spectacole fiind rezultatul studiului, nu al spontaneităţii. Imaginea scenică este produsul exegezei şi chiar a unei hermeneutici a textului, pierzând, adesea, prin elaborare intelectuală, misterul revelaţiei. Aşadar, **Dom Juan** este transcrierea în limbaj teatral a ideilor formulate, iniţial, în limbaj teoretic iar excesele, lipsa de coerenţă şi bizareria unor scene, este consecinţa acestei tehnici de a ilustra şi nu de "a vedea" idei. Într-un Prolog, o imensă păpuşă de cârpe este aruncată dintr-o parte în alta a scenei. Este un manechin traumatizat, linşat, imagine a unui Don Juan manipulat, a unui seducător sedus. Decorul şi costumele sunt create de Lavinia Drişcu din idei contradictorii, fiind, ca întreg spectacolul, la stadiul cerebral de proiect inteligent, nu de obiect de artă. Sunt cel puţin două planuri spaţiale în stiluri diferite: fundalul pictat cu nuduri aidoma pereţilor unui sanctuar erotic, o platformă urâtă în dreapta despre care nu ştii exact la ce foloseşte decât în partea a doua a spectacolului cînd se transfomă în masa "ospăţului de piatră" cu statuia Comandorului. Puzderie de obiecte ciudate: schelete de peşti, un cal jucărie cu conturul subliniat de becuri pe care îşi face apariţia "triumfală" Arnolfo, personaj împrumutat din **Şcoala femeilor,** costumat în chip de soldat fanfaron sau de Căpitan Spavento, adaosuri caricaturale, crinoline metalice pe

rotile şi, mai ales, abdomenul imens al unui Sganarelle care aduce mai degrabă cu un Falstaff sau Ubu decât cu sprinţarul valet molieresc. Abdomen grotesc pe care Marian Râlea, cel mai bun actor din distribuţie, îl poartă pe toată durata spectacolului ca pe un blestem căzut din senin, anume ca să-l îndepărteze de un rol mare. Spre marea noastră dezamăgire, Dan Condurache a compus un Don Juan nevrotic, dezarticulat, zeflemist şi nu demonic, agitat şi nu activ, tot timpul exasperat de propria ineficienţă. O exasperare ce este a întregului spectacol, aglomerat, zgomotos, lacom de efecte, asudat de eforturi, ţintind mereu alături, pierzând totul pentru că vrea să câştige totul. Altminteri, o bună ocazie de a disloca prejudecăţile despre lejerul Molière, atât de profund şi întors spre sine în anumite pasaje încât Dragoş Galgoţiu are, oricum, meritul de a reexamina capodopera acestui ciudat comediograf reflexiv. Nu lipsesc scenele de performanţă (asasinarea lui Don Louis sub prelata ce ascunde "statuia Comandorului"), dar ele se îneacă în noianul de exterioriţăţi. Actorii nu au aderat în totalitate la stilul impus (cu trimiteri la commedia del'arte), încercând să se descurce pe cont propriu. Marian Râlea face compoziţie opulentă, Dan Condurache febricitează în stilul furios, Coca Bloos (Dona Elvira) afişează aerul nobleţei ultragiate, Florin Călinescu pune la punct caricatura unui Pierrot oligofren, Monica Ghiuţă are excentrice apariţii în libertina Agnes, adusă şi ea de Galgoţiu din **Şcoala femeilor.** Oana Ioachim şi Irina Movilă, încă studente, completează climatul feminin care îl dispută până la sacrificiu pe Don Juan.

Dragoş Galgoţiu, (Bucureşti, 1958): **Neînţelegerea** de Albert Camus (T. de Stat Sibiu,1979) **Copiii lui Kennedy** de Robert Patrick (T. Foarte Mic, 1980), **Povestea codrului** de Mihai Eminescu (T. Municipal, Ploieşti, 1981), **La cincizeci de ani ea descoperea marea** de Denise Chalem (T. Foarte Mic, 1983), **Aceşti îngeri trişti** de Dumitru Radu Popescu (T. Municipal Ploieşti,1983), **Şoareci de apă** de Mihai Rădulescu (T. Foarte Mic, 1983), **D-ale carnavalului** de I.L.Caragiale (T. Municipal Ploieşti, 1984), **Domnişoara Iulia** de August Strindberg (T. Municipal, Ploieşti, 1985), **Conul Leonida faţă cu reacţiunea** de I.L.Caragiale (T. Municipal, Ploieşti, 1985), **O femeie drăguţă cu o floare şi ferestre spre nord** de Edvard Radzinski (T. Mic, 1986), **Lecţia continuă în teatru – Drama psihologică, Năpasta, Jocul ielelor, Meşterul Manole, Aceşti îngeri trişti** (T. Municipal Ploieşti, 1987), **Discuţie fără martori** de Sofia Prokofieva (T. Giuleşti, 1988), **Mult zgomot pentru nimic** de William Shakespeare (T. Municipal, Ploieşti, 1988), **Dom Juan** de Moliere (T. Mic, 1989), **Tragica istorie a Doctorului Faust** de Cristopher Marlowe (T. Odeon, 1991), **Scaunele** de Eugène Ionesco (T. Mic, 1992), **Teatru seminar** după Petre Ţuţea (T. Odeon, 1992), **Troilus şi Cresida** de William Shakespeare (T. de Comedie, 1994), **Lulu** de Frank Wedekind (T. Odeon, 1995), **Upercut, stânga** de Joel Jouhanneau (1997), **Cafeneaua** de Carlo Goldoni (2000), **Woyzeck** de Georg Büchner (T Bulandra, 2001), **Baal** de Bertolt Brecht (T.Mic, 2001), **Portretul lui Dorian Gray** după Oscar Wilde (T. Odeon, 2004).



Tompa Gabor, **Hamlet** de William Shakespeare.Teatrul Național, Craiova, 1997.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Tompa Gabor

Totalitarism în familie. Ţarul Ivan Vasilievici. Rică Venturiano în recital. Un Nobel chinez. Ionesco închis în propria simetrie. Bulgakov şi Molière. Un nebun şi un viitor nebun. Toţi trăim, doar Hamlet a murit.

Totalitarism în familie. Deloc lipsită de acele simboluri didactice specifice "teatrului absurd" (bunăoară, "încorsetarea" artistului în societăţile totalitare este exprimată printr-un corset pe care Eugenius i-l pune cu forţa lui Stomil), un joc al textelor şi subtextelor face din **Tango** de Slawomir Mrožek o piesă imprevizibilă. Personajele au dublă semnificaţie, individuală şi categorială. Arthur este intelectualul dar şi reformatorul dur, Stomil este tatăl dar şi artistul, etc. Poate chiar în această expansiune a indivizilor spre categorial stă secretul surprinzătoarei cariere scenice a dramei lui Mrožek. Întreaga familie este o sinecdocă, parte a unui întreg: familie propriu zisă, încremenită în moravuri mai mult sau mai puţin vinovate, dar şi lumea, o lume crepusculară, neglijentă cu sine şi indolentă prin absenţa unui rost oarecare al existenţei. Este marcată prin variate semne o lume existenţială, de la catafalcul Bunicii, rămas în casă ca o proprietate funestă a familiei, până la căruciorul de copil al lui Arthur. Aceste vestigii constituie însăşi raţiunea pe care îşi fundamentează Arthur demersul său reformator. Fapt semnificativ: este suficient ca el să-şi asume rolul reformatorului pentru ca ceilalţi să i-l acorde. Puterea se naşte din nimic, spune undeva, Mrožek. Dar revendicările lui Arthur sunt derizorii: nu mai suportă să-l vadă tot timpul în pijama şi prost încheiat la pantaloni pe Stomil, îl dezgustă coabitarea cu valetul Edek, imaginea tuturor în jurul mesei de cărţi. El revoluţionează formele, nu conţinutul, oferind celorlalţi, nu un rost ci un stil. Demonstrativ, ca şi drama însăşi, spectacolul lui Tompa Gabor are ţinută. El optează pentru ideea aservirii ciclice a comunităţilor prin totalitarism. Intelectualul devitalizat (Arthur), va fi înlocuit de o altă putere, a erotismului (Ala), aceasta, la rândul ei, de brutalitatea naturală a lui Edek. El va prelua puterea în numele unor idealuri deloc abstracte, dar o va exercita cu şi mai multă silnicie. În final, îi obligă pe toţi

să danseze în genunchi. Peste grupul îngenunchiat, inclusiv Fotograful, ultimul martor, se lasă o pânză albă. Tompa Gabor nu uită că **Tango,** ca teatru al deriziunii se înscrie în registrul burlesc, oricât de tragic ar fi mesajul subînţeles. Bunica/Bereczky Julia, are o vioiciune senilă de clown feminin, Tatăl, Stomil/ Csiki András, histrion prin natura sa, trăieşte în zona unui infantilism culpabil şi bufon. Este un copil bătrân care îşi protejează micul confort, acoperind obscure compromisuri. Măsurat, greoi, taciturn, Czikely Lázslo are forţă în Edek. Bunicul Eugenius expune un servilism dezgustător şi o laşitate decrepită în interpretarea lui Barko György. Panek Kati (Ala), cu un erotism insinuant, leneş, atotputernic, exprimat prin mişcări descompuse, coregrafiate, este feminitatea provocatoare care îl pune pe Arthur în situaţii de o inferioritate flagrantă. O mască stranie, imobilă, ascunde personajul obtuz şi complexat interpretat Keresztes Sandor.

Ţarul Ivan Vasilievici. În comedia **Ivan Vasilievici** (jucată la Teatrul Maghiar din Cluj Napoca sub titlul **Ţarul Ivan îşi schimbă meseria**), Mihail Bulgakov este la fel de fantast şi incomod, încâlcit şi subtil, baroc şi rafinat ca în romanul **Maestrul şi Margareta.** Şi aici, o enormitate trimite toată construcţia în alegorie fantastică, nici livrescă (precum în **Cabala bigoţilor**), nici mitologică (**Maestrul şi Margareta**) ci una de tip science fiction. "Maşina timpului" pe care o pune la punct inventatorul Timofeev (asemenea apariţiei în Moscova modernă a unui nou Mephisto, profesorul Woland şi a echipei sale, în **Maestrul şi Margareta**), sunt trucurile prin care Bulgakov examinează contrastul dintre două epoci si două doctrine. Dacă în roman erau puse în discuţie temeiurile filozofice ale materialismului şi idealismului, în **Ivan Vasilievici** ambiţiile sunt mai mici: Bulgakov deplânge în registrul burlesc epigonismul Rusiei contemporane. Apariţia ţarului Ivan cel Groaznic în apartamentul de bloc al lui Timofeev unde este pus să rezolve mărunte probleme administrative, urmată de prezenţa ridicolă a administratorului de bloc Ivan Vasillievici pe tronul ţarului, ne vorbesc despre lipsa de nobleţe a timpurilor moderne în comparaţie cu grandoarea cavalerească a trecutului. Pe lângă toate acestea, cum îi stă bine lui Bulgakov, trimiteri inconfortabile la ticuri şi mentalităţi staliniste. Tompa Gabor a fost mai puţin interesat de savoarea aluzivă a textului. Nu este decât un vis enorm al lui Timofeev în interiorul căruia regizorul construieşte un spectacol despre problema intelectualului în care Bulgakov însuşi apare ca emblemă tutelară, chiar dacă această apariţie este bustul autorului văzut din spate şi greu de identificat. Piesa fiind construită ca o lungă evadare în coşmar a inventatorului Timofeev cu numai un prolog şi un epilog ce se petrec în plan real, senzaţia de inconsistenţă este eliminată de fierbinţeala coşmarului şi de contrastul dintre vis şi realitate. Un **coşmar** de o mare bogăţie a fanteziei şi de o libertate fără limite a conexiunilor absurde. Şi o **realitate** de o apăsătoare vulgaritate, cu un administrator de bloc îngust la minte, dar atotputernic. Să se fi recunoscut "marele Stalin" în acest portret? Din când în când, dar, mai ales, la început şi sfârşit, Tompa

ne întinde o capcană. Planurile temporale se încurcă, personajele istorice şi cele prezente se amestecă şi îmbrăţişează aceeaşi soartă. Este, aici, un comentariu pe tema epigonismului. La urma urmei, nici pe vremea ţarului Ivan cel Groaznic nu era mai rău decât în epoca lui "Ivan Vasilievici Stalin". Finalul este fără echivoc: mulţimea urcă o Golgotă a istoriei sub biciul unui administrator de bloc apocaliptic. Până la un viitor spectacol care să ne contrazică, Tompa Gabor rămâne un plastician pe care colaborarea cu Andrei Both îl stimulează. Decorul acestuia n-ar fi altceva decât o cutie restrictivă dacă nu ar fi utilizat pe verticală, fără acele planuri înclinate, trape şi firide ce dinamizează mişcarea şi fac posibilă apariţia unor imagini-surpriză. Demonstraţia este dusă până la capăt: nici vorbă despre deosebiri între prezent şi istorie de vreme ce actorul Barko György este şi Ivan Vasilievici şi administratorul de bloc, şi Ivan Vasilievici care face pe ţarul şi ţarul însuşi. Foarte consistentă creaţia lui Czikely Lászlo, profesionist în spargeri, simpatic şi grobian, vulgar şi inventiv, acelaşi, atât pe vremea lui Ivan cel Groaznic, cât şi a lui Ivan Vasilievici.

Rică Venturiano în recital. O noapte furtunoasă ca toate piesele celebre, este un text nefericit fiind ţinta tuturor tălmăcirilor şi răstălmăcirilor, tratat şi maltratat din cele mai neaşteptate direcţii. Tompa Gabor pare a fi atras cu deosebire de Rică Venturiano pe care îl sustrage demagogiei consacrate, parcă pregătindu-l pentru un viitor rol de lider. Nu aspirantul tradiţional, mai mult inocent şi ridicol decât periculos, ci unul abil care ştie să tranşeze în folosul său împrejurările oricât de dificile în care este pus. Monologul în care junele Rică povesteşte "peripeţiunile" urmăririi, capătă relief neobişnuit în clar-obscurul care îl decupează în medalion, monolog pe care Keresztes Sandor îl declamă cu un soi de misticism înfiorat. Din momentul intrării în scenă a lui Rică Venturiano, micile intrigi de alcov contează doar ca fundal pitoresc pe care se desfăşoară ascensiunea acestuia. Pornind de la o mezalianţă, Rică va subordona întreaga suflare din casa lui Jupân Dumitrache. Relieful aparte pe care îl capătă personajul este şi meritul lui Kersztes Sandor. Rostirea sa e răspicată, politeţea silită exprimată în grimase, umorul îngheţat. Poate exagerează în caricatura corporală (mişcări nefireşti, gesticulaţie dezarticulată) dar rezultatul este un Rică Venturiano caraghios, e adevărat, dar, nu ştii de ce, unul de temut. În decorul lui Teodor Th. Ciupe, reprezentând o secţiune dintr-o clădire aflată, fie în ruină, fie în renovare, cu detalii de mobilier ce sugerează o anume bunăstare prost întrebuinţată, Tompa lasă impresia că spectacolul se va desfăşura în stilul tradiţionl, impunându-şi, însă, propria lectură, de la amintita intrare a lui Rică Venturiano. "Noutăţile" din actul întâi sunt, oricând, discutabile. Ar fi fost de renunţat la maniile plastice ale lui Jupân Dumitrache care – să nu-ţi vină a crede – se ocupă cu pictura în timpul liber. Dar ce să ne mai mirăm, dacă Tipătescu al lui Silviu Purcărete, cam în aceeaşi perioadă, cânta la flaut. Jupânul îl pictează pe amicul Nae în poziţie eroică de atac la baionetă, ceea ce trimite la celebrul tablou al lui Nicolae Grigorescu, **Atacul de la Smârdan**. Este aici o dilemă: ori Nae Ipingescu nu merită poza, ori **Atacul de la**

Smârdan nu merită parodia. Sunt şi idei nedefinitivate: spectacolul debutează cu un Spiridon care zugrăveşte frenetic un perete cu bidineaua muiată într-un vas fără fund, aşa cum nici ideea lui Tompa nu are continuitate. Era cu totul altceva dacă acest Spiridon apărea şi în final încercând să zugrăvească acelaşi perete, de data aceasta fără bidinea. Compoziţii corecte în Jupân Dumitrache (Nagy Deszö) şi Nae Ipingescu (Jancso Miklos). Miszke Lázslo (Chiriac) este inexpresiv în relaţia cu Veta (Borbath Julia), apăsată de lingori amoroase. Spiridon este convulsiv şi acrobatic (Biró Joszef) iar Ziţa (Panek Kati), năbădăioasă în stilul mahalagesc.

Un Nobel chinez. Tompa Gabor a descoperit un text neobişnuit scris de un autor exotic, chinezul-francez Kao Xing Tzien, fără a şti că acesta va fi, numai după câţiva ani, laureatul Nobel pentru literatură. Un avangardist oriental, răsărit în China, în plină revoluţie culturală, un neconformist cu vocaţia pericolului ce forţează modernizarea dramei chineze în toiul conformismului proletcultist. Nici o noutate pentru dramaturgia europeană. Piesa **În staţie** poate fi neconformistă numai pentru chinezi, altmiteri nu este decât o copie bună după maeştrii teatrului absurd. Lumea este supusă unei legi absurde a aşteptării, fără termen şi fără speranţă. Eroii lui Kao, aşteaptă şi ei un Godot al lor, un autobuz care să-i ducă la oraş. Un oraş la care aspiră cu toţii, un paradis, o mântuire, o utopie. Un text situat, paradoxal, între Beckett şi Gorki. Ca în **Azilul de noapte,** fiecare dintre personaje are drama lui obsesivă care, adăugată celorlalte, alcătuieşte o mare dramă colectivă. Dar mizeria lumpen-proletară din **Azilul de noapte** este ataşată, aici, unei lumi a nonsensului în care disperarea socială devine angoasă existenţială. Scenografia lui Teodor Th. Ciupe se rezumă la un culoar de bare metalice care marchează o staţie de autobuz. Nu o scenografie propriu-zisă ci un spaţiu de joc în care sunt incluşi şi spectatorii şi chiar cortina metalică a scenei care va juca un rol tragic în final. În acest spaţiu, Tompa dirijează o echipă alcătuită din cei mai încercaţi actori ai Teatrului Maghiar din Cluj Napoca (Orosz Luiza, Senkalsky Endre, Csiki András, Miszke Lázslo, Rekita Rozália, Biró Jozsef, Bacs Miklos şi, expresiv în tăcerea lui grăitoare şi masivă, pianistul Demeny Atilla) într-un spectacol uimitor prin austeritate şi perfecta stăpânire a sensului major al textului. Fiinţe captive, sechestrate într-un univers exterior dar, mai ales interior, inexpugnabil, în care timpul este nociv iar spaţiul invulnerabil, personajele lui Kao se macină în aşteptare. O aşteptare sterilă dar locvace până la isterie pentru că toţi ţin să declame, în reprize mereu mai surescitate, măruntele lor aspiraţii frustrate. Rareori ai sentimentul captivităţii universale ca în acest spectacol: atotcuprinzătoare, irespirabilă, ea te poartă de la speranţă la exasperare şi, de aici, la resemnare funestă. Este un eşantion de umanitate din care lipsesc exemplarele de excepţie, capabile să dea un sens existenţei, ori să ofere o soluţie mântuitoare. Sunt fiinţe pornite pe un drum fără întoarcere pentru că revolta care i-ar putea salva nu are nici consistenţă, nici durată, exprimându-se prin umori huliganice (cazul Tânărului necioplit) ori încercări de evadare nefinalizate

(Gestionarul). Condiţia lor este orbecăiala pe care Tompa o aduce la paroxism în scene de agitaţie colectivă, cu actorii mişcându-se într-un du-te-vino obsedant sau prin lungi scene de întuneric compact care îneacă personajele într-o noapte impenetrabilă. În întunericul nediferenţiat, de haos primordial sau de apocalipsă finală, cuvintele capătă rezonanţe stranii, ca nişte mesaje obosite ale unei omeniri muribunde. Din nesfârşite dialoguri fără senificaţie se articulează o dilemă shakespeariană. Doar că nu "a fi sau a nu fi" este problema ci "a pleca sau a nu pleca". O speranţă ar putea fi solidaritatea. Scena ploii când oamenii se strâng unii în alţii sub prelata neîncăpătoare, când nu se ştie cine pe cine încălzeşte şi apără, este un mic poem închinat solidarităţii umane. Singura alinare este oferită de Bărbatul tăcut care, în viziunea lui Tompa, este muzician. Cu privirea blajină, nu interogativă, nici acuzatoare, doar puţin întristată, el le arată oamenilor o posibilă scăpare: armonia muzicii pe care ei o ignoră, dar îi resimt lipsa când nu o mai au. Prezenţa Pianistului este ignorată dar absenţa sa devine incomodă, alarmantă. Încearcă să-l înlocuiască dar sunetele pe care ei le scot lovind claviatura sunt stridente, brutale, groteşti. Arta este un miracol ce poate da iluzia libertăţii: apariţia Pianistului este însoţită de ridicarea cortinei de incendiu, echivalentă cu ieşirea din captivitate şi deschiderea spre un alt tărâm. Actorii privesc stupefiaţi spre sala de spectacole pustie ca un nou deşert care îi cheamă. Actorii sunt, fără excepţie, impecabili. Portretele pe care le realizează veteranii Luiza Orsosz (Femeia, o bătrână resemnată, cu un frumos nimb de bunătate maternă) şi Senkalsky Endre (Intelectualul defensiv, maniac, moralist) sunt desenate în tonuri clasice fine şi exacte. Generaţia tânără (Csiki Andras, Biró Joszef, Bács Miklos) aduce nervozitatea şi temperamentul unei maniere mai agresive. Sfioasă, feciorelnică, Rekita Rozalia este inocenţa însăşi, irosită prin curgerea timpului.

Ionesco închis în propria simetrie. După câteva încercări bucureştene de valoare incertă (**Ce formidable bordel/Ce formidabilă harababură,** la Teatrul Ion Creangă, **Regele moare** la Nottara şi **Lecţia** ultramilitantă a lui Mihai Măniuţiu) care se adăugau unor eşecuri anonime (**Rinocerii,** la Bârlad) şi unor strădanii fără strălucire (**Victimele datoriei,** la Ploieşti), fără a ocoli **Englezeşte fără profesor** de la Chişinău, un spectacol în care Petru Vutcărău a pus tot ce ştie despre teatru (şi ştie foarte multe), era greu să-ţi imaginezi un mare spectacol cu o mică piesă de Ionesco. Mai mult estet decât ideolog, Tompa examinează din interior posibilităţile teatrale ale unui text celebru pentru atacul împotriva teatrului verbal şi logic, atac lansat, paradoxal, cu mijloace verbale şi logice. Geniul lui Ionesco, deşi a fost şi un bun desenator, este verbal şi nu vizual, motiv pentru care oamenii de teatru se văd obligaţi "să căptuşească" piesele sale cu acte şi imagini. Ghidat de cultura "cazului Cântăreaţa cheală", Tompa Gabor refuză adaosurile alogene dar şi monotonia imagistică şi creează un captivant spectacol de teatru dintr-un text ce risca să rămână doar un document teoretic al anti-teatrului. Îşi asigură o inspirată încadrare în spaţiu

(scenografia Judith Dobre Kotay): o **boîte à musique** plină cu păpuşi care se mişcă în ritmul muzicii mecanice. Întreg spectacolul pare o jucărie cu arcul răsucit la maximum, încât plesneşte în final, iar spectacolul se rostogoşeşte de-andaratelea, de la coadă la capăt, ieşit de sub control. "Universul întreg, o ştim de la Martin Luther, nu este decât uriaşul teatru al lui Dumnezeu. Totul e o cutie, cineva o ţine în mână iar noi suntem soldaţii de plumb" – spunea Ionesco însuşi citat de Ion Vartic în **Postfaţa** la volumul **Nu** (1990). Fără a fi neapărat o ilustrare a acestei idei, spectacolul se îmbogăţeşte în contact cu ea. Un saltimbanc costumat în magician, aflat în faţa cutiei cu păpuşi a lui Tompa Gabor te invită să pătrunzi dincolo pentru a vedea la lucru păpuşile-oameni. Tema e veche de când lumea, doar că Ionesco nu se mulţumeşte să o enunţe ca Alecsandri ("Lumea-i plină de păpuşi, de tot soiul, mari şi mici"), nici nu o comentează ci o configurează. Marionetele sale au trecut din metaforă în realitate, din satira socială a lui Alecsandri, în cea existenţială, din profan în sacru. Un sacru ionescian pe care îl percepem prin raportare la sus pomenitul citat. Costumele sunt ingenioase şi comice: Doamna Smith (Spolarics Andrea) este îmbrăcată ca o gheişă japoneză de pe ceştile de ceai, în timp ce Domnul Smith (Boer Ferenc) este o marionetă cu arc, propulsată de un resort aflat sub tăblia scaunului pe care obişnuieşte să citească ziarul. Arată ca o morsă împăiată, hazliu şi terifiant în acelaşi timp. Soţii Smith au identitate complementară: în a doua parte, Doamna Smith apare cu o jumăttate a costumului Domnului Smith şi invers. Celălalt cuplu, soţii Martin, sunt păpuşi scoţiene: Panek Kati are o figură netoată şi o privire aiurită alcătuind cu Bács Miklos (cu o mobilitate mecanică a feţei) un tandem comic. Celebra scenă a recunoaşterii (partenerii ajung, din deducţie în deducţie, să înţeleagă că locuiesc pe aceeaşi stradă, în acelaşi apartament), îi surprinde în plină activitate conjugală. Căpitanul de pompieri este un soldăţel de plumb cu tulumba la brâu. Ca şi la celelalte personaje, fardul dă rigiditate şi transparenţă obrazului transformând actorii în obiecte. Tripla apariţie a lui Salat Lehel (Un Pierrot) şi a lui Laszlo Zsuzsa, a avut de suferit din cauza slabei iniţieri în arta pantomimei. Cutia cu păpuşi din prolog coboară peste o lume mecanică şi repetitivă, cum e mai rău. Spectacolul se închide, ca şi piesa lui Ionesco în propria simetrie.

Bulgakov şi Molière. Molière, una din obsesiile lui Mihail Bulgakov, apare în **Cabala bigoţilor** ca un Iov francez asupra căruia s-au abătut toate năpastele lumii. Se îndrăgosteşte şi se însoară nechibzuit cu fiica amantei sale care trecea drept sora acesteia, stârneşte ura clerului cu **Tartuffe,** oferind argumente pentru dizgraţia regelui Ludovic cel Mare/Louis XIV (sau Nagy Lajos, cum spun ungurii) care îl va acuza pentru crima de ateism. Urmările nu se termină aici: amanta moare de inimă rea iar fiica ei, Armande Bejart îl părăseşte, instigată de Cabala Sfintei Scripturi, lăsând ca amintire un bileţel stupid. Cel de sus îi retrage totul pentru a-i pune credinţa la încercare dar, neavând stofă de martir asemenea biblicului Iov, Molière se prăbuşeşte doborât de un atac de cord, imediat după spectacolul - culmea ironiei!

cu **Bolnavul închipuit.** Tompa Gabor pentru care universul lui Bulgakov nu este deloc străin, a lăsat, nu fără inocenţă, să se depene întreaga poveste, fără a interveni în substanţă, sporind expresivitatea unor scene prin dilatare (jocul de cărţi de la Curtea Regală, ritualul exorcizării, Tribunalul Cabalei Sfintei Scripturi), riscând ca scenele cu pricina să fie percepute ca mici scenete autonome. Ceea ce lipseşte cu adevărat acestei ilustrative înscenări este oglindirea lui Bulgakov însuşi în destinul lui Molière. Pentru că, om cu un pronunţat simţ al persecuţiei, scriitorul rus, scriind despre Molière, a scris despre sine ca victimă a "cabalei bigoţilor" stalinişti. Dacă în precedentul spectacol cu o piesă de Bulgakov (**Ivan Vasilievici**), scriitorul era prezent printre personajele sale prin intermediul unui bust situat în mijlocul scenei, de data aceasta, Tompa evită orice complicitate biografică între autor şi operă. În general, atitudinea nu este lipsită de rigoare clasică de unde şi **coperţile** spectacolului unde apare acel Cronicar (Domnul Registru) care consemnează tragedia lui Molière. Finalul are un crescendo dibaci prin care moartea **mizantropului** devine o pierdere colectivă. Vorbim despre primul final pentru că al doilea este cel care face să se închidă "coperţile" spetacolului cu acelaşi cronicar, destul de şters în interpretarea lui Salat Lehel. Cum era de aşteptat, se distinge în rolul lui Molière, Csiki Andras care exprimă faţetele multiple ale unui personaj imprevizibil, impetuos şi naiv, autoritar şi răsfăţat, adorat şi temut. Îl acompaniază cu umor Nagy Dezsö în rolul cabinierului Bouton, mereu în replică tăioasă, compus de Bulgakov în tradiţia valetului Scapino. în roluri de mare întindere apar Borbath Julia (Madeleine Bejart), Biró Jozsef (Ludovic al XIV-lea), Boer Ferenc (Marchizul de Charon, arhiepiscopul Parisului), Spolarics Andrea (Mariette Rivaille), Gajzágo Zsuzsa (Armande Bejart), actori renumiţi ce alcătuiesc ceea ce putem numi **trupa lui Tompa.** Este semnificativă şi colaborarea cu scenografa Judih Kotay Dobre, creatoarea unui decor bazat pe oglinzi. Ideea oglidirii, cu tot ce implică ea în ordine ideatică (imaginea pe dos a lumii pe care oglinzile o reflectă cu răceală analitică) nu este de neglijat.

Un nebun şi un viitor nebun. Ne dă de gândit faptul că cel mai jucat autor german nu este nici Goethe, nici Schiller, nici chiar Brecht, în ultimul timp, ci **tânărul** Georg Büchner. Tânăr pentru că, murind prematur, a rămas pentru totdeauna în vârstă de 24 de ani, dar mai cu seamă pentru că secolul XX a descoperit în el un "coleg de generaţie" mai vârstnic cu peste un secol. Dintre cele trei drame pe care le-a lăsat, cea mai provocatoare s-a dovedit a fi tocmai aceea neterminată, adică **Woyzeck.** Ceea ce se explică poate prin estetica fragmentului (Bernard Dort), sau prin ataşamentul artistului modern pentru **opera imperfectă,** după secole de ambiţioase reprezentări ale perfecţiunii. Nu suntem la curent cu topul Woyzeck în lume, dar în România piesa lui Büchner a cunoscut zeci de variante. Cea mai recentă aparţine lui Tompa. Oricât de fragmentară ar părea, drama este de o rigoare severă prin destinele complementare ale celor două personaje: frizerul militar Woyzeck şi

Nebunul. Este însăşi ecuaţia pe care o propune şi o demonstrează Tompa Gabor. De aici şi relieful neobişnuit pe care îl capătă Nebunul, de la Prologul din foaier, unde este expus, ca în standurile de bâlci cu borcane de fetuşi cu malformaţii genetice, până la finalul în care acelaşi nebun apare dezarticulat, ca o păpuşă de cârpe. Imagine a fiinţei umane genuine, Nebunul interpretat de Marian Râlea, cu privirea diafană, cu încercarea copilăroasă de a se ridica de la sol fâlfâind mânecile cămăşii de forţă transformate în aripi, ne vorbeşte despre eşecul inocenţei într-o lume încremenită în stereotipii. Ceea ce ne arată Tompa nu este numai lumea cazonă cu automatismele ei în care halucinează bunul Woyzeck ci o întreagă lume maniacală. Amprenta spectacolului (ţinând de o poetică a refrenului la care se ataşează Tompa Gabor) este scena dintre Woyzeck (interpretat stins, interiorizat de Mihai Constantin) şi Andres (un bonom uriaş —Dan Aştilean) care toarnă aceeaşi apă dintr-o căldare în alta, la nesfârşit, într-o altă reprezentare a chinurilor lui Sisif. Este o lume ce capătă, cu încetul, chipul şi asemănarea Doctorului, un Demiurg schimonosit pentru care, nu doar Woyzeck dar şi Căpitanul (compus cu consistenţă realistă de Doru Ana), sunt animale de experienţă pentru aberaţiile sale medicale. Cornel Scripcaru (Doctorul), a creat aici marele său rol nu atât prin alura schizoidă de mare efect, ci pentru că tot ce face este plin de sens. Crima pasională şi, odată cu ea, personajul feminin (Marie interpretat, cu graţie bruiată de nefericitul său defect de dicţie, de Oana Pellea) trece în plan secund fiind, nu singurul ci unul dintre cazurile acestei lumi bolnave. Decorul lui Teodor Th. Ciupe este epurat (ca şi **În staţie**) de orice accesorii. Spaţiul este pur (gol să spunem, după Peter Brook), forţând convenţia până la absurd, de vreme ce suntem obligaţi să admitem că pata de lichid din mijlocul scenei este iazul în care Woyzeck aruncă pumnalul crimei. Rămân ca elemente de decor trei elice în fundal al căror sens ne scapă. Ele domină fundalul rotindu-se egal, pasiv, indiferent. Coerenţa nu este numai a spectacolului ci a unui stil Tompa deja constituit ce se poate examina, pentru mai multă rigoare, prin comparaţie, cu **Cântăreaţa cheală,** una dintre cele mai bune versiuni cu textul ionescian. Pentru că, în fond, Tompa Gabor aplică lui Büchner o viziune ionesciană, rezultatul fiind, surprinzător, adecvat. Întâlnim aceeaşi lume a marionetei, cu mişcări frânte şi limitate, iarăşi şi iarăşi reluate, cu obsesia repetitivităţii ce poate părea lungime dacă n-ar fi exasperare.

Toţi trăim, doar Hamlet a murit. Te întrebi câtă viaţă a mai rămas după această invazie a teatrului în real la care asişti. Scena te invită la o reprezentaţie deşi, aflat în sala de spectacole, ştii că te afli la o reprezentaţie. Invitaţia la teatru o adresează, abătuţi, cei doi gropari deveniţi, la Tompa Gabor, doi clowni, evident, prin contaminare cu puterea teatrului. Efectul de ruptură frângere este infinit: pe scena reală se va juca secvenţa cu "actorii din Hamlet" care, la rândul lor, vor juca spectacolul "capcana de şoareci". Finalul absoarbe imagini din sală în panourile reflectorizante din fundal şi aduce pe scenă publicul real. Priveşti spectrul regelui asasinat mişeleşte

şi, în oglinzile lui Teodor Th. Ciupe, scenograful spectacolului, vezi figuri cunoscute de spectatori sau, poate, pe tine însuţi, martori pasivi ai tragediei lui Hamlet. Care este o tragedie a spiritului, mai sângeroasă decât un masacru al trupului. Cea mai puternică relaţie care se constituie este aceea dintre regele fratricid Claudius şi Hamlet, ireconciliabilă confruntare între materie şi spirit. Claudius (Mihai Constantin) este o făptură carnală, amorfă, stupidă şi agresivă, în contrast cu inteligenţa scăpărătoare şi melancolică a lui Adrian Pintea (Hamlet). Ei doi rămân pilonii spectacolului, celelalte figuri, chiar cele de prim plan (Regina Gertrude, Polonius, Ofelia) nu funcţionează decât prin contact cu tema principală. Dar nici această "reprezentare a reprezentaţiei" nu epuizează realitatea. Iar realitatea, aşa cum o vede Tompa Gabor, este că Horaţiu, prietenul lui Hamlet, scrie istoria prinţului care este a celui mai mare dintre bufonii lui Shakespeare. Bufonul genial care şi-a dat viaţa pentru a demonstra puterea teatrului de a identifica adevărul şi de a-l propovădui. Este a treia oglindă ce se adaugă **teatrului în teatru şi publicului în teatru.** Va fi şi o a patra în acest joc de-a realitatea şi reflectarea prin care teatrul invadează realul: Shakespeare însuşi se află printre personajele sale ca odinioară Mihail Bulgakov în propria sa piesă, **Ţarul Ivan Vasilievici.** Numai că, aici, soluţia lui Tompa este mai ingenioasă: spectrul regelui ucis are chipul lui William Shakespeare. Nu trista fantomă ci Shakespeare însuşi este cel care luminează calea lui Hamlet în "moşirea adevărului". Reversibilitatea raporturilor dintre autor şi personajele sale atinge orizonturi pirandelliene ameţitoare prin reverberaţii. Lectura lui Tompa Gabor, tăioasă şi perfidă (în măsura în care lasă impresia că că nu a modificat nimic, dimpotrivă, afişând veneraţia faţă de text, lăsat să ne pătrundă cu toate splendorile sale literare) este un admirabil exerciţiu de logică. În ultima parte, tocmai când lucurile începeau să lâncezească din cauza duelului "adevărat", ilustrat cu detalii de dramă romantică, vine finalul profund şi fascinant: tot acel masacru justiţiar este extras din piesă şi mutat în convenţie. Nimic nu a fost adevărat iar "nefericitele" victime care au murit otrăvite sau înjunghiate, nu sunt decât actori care şi-au interpretat rolurile şi acum fac plecăciuni publicului. Toţi, în afară de Hamlet. Toţi supravieţuiesc psihodramei montată de Hamlet pentru demascarea asasinului, doar regizorul Hamlet moare cu adevărat. El, cel mai bun, cel mai drept, cel mai lucid, cel mai inteligent, este singurul care se ia în serios pentru că va fi nevoie totdeauna de cineva care să o facă. Actorii, ne spune Shakespeare, nu sunt decât "cronica prescurtată a vremurilor" nu vremurile înseşi. Actorii au fost ireproşabili dar nici directorul de scenă nu le-a oferit şansa să greşească, fiind foarte ferm în alcătuirea distribuţiei şi în solicitări. Remarcabil ni s-a părut transformismul Oanei Pellea (Regina Gertrude): abominabilă ca amantă a cumnatului dar mereu înfrumuseţată de maternitate în scenele cu Hamlet. Ilie Gheorghe joacă în stil confortabil un Polonius trufaş şi mărginit. Foarte intens a lucrat Vasile Dogaru în Horaţiu, rol cu semnificaţie copleşitoare de martor şi cronicar al tragediei lui

Hamlet. Meticulos, Valentin Mihaly l-a interpretat pe Guildenstern iar Nataşa Raab, în travesti, pe Rosencrantz. Vasile Cosma câştigă simpatia cu o singură apariţie în Voltimand iar Constantin Cicort face un **gigolo** savuros în Osrik. Sunt şi surprize: Mirela Cioabă, tot în travesti joacă unul dintre cei doi gropari (primul, hirsut şi flecar este reprezentat de Valer Dellakeza). De ce? Poate pentru că lumea este făcută din perechi.

Tompa Gabor (1957, Târgu Mureş): **O, ce zile frumoase** de Samuel Beckett (Teatrul Foarte Mic, 1979, **Ţarul Ivan îşi schimbă meseria** de Mihai Bulgakov (Teatrul Maghiar, Cluj Napoca, 1982), **Zoo Story** de Edward Albee (T.N. Târgu Mureş, 1982), **Meşterul Manole** de Lucian Blaga (T. Maghiar de Stat, Cluj Napoca, 1982), **Martiriul lui Piotr Ohey** de Slawomir Mrożek (Institutul de teatru din Târgu Mureş, 1983), **Nevinovatul** de Dehel Gabor (T.Maghiar de Stat, Cluj Napoca, 1984), **O noapte furtunoasă** de I.L.Caragiale (T.N. Târgu Mureş, 1984), **Mâţa în sac** de Georges Feydeau (T.Maghiar de Stat, Cluj Napoca, 1984), **Tango** de Slawomir Mrożek (T. Maghiar de Stat, Cluj Napoca, 1985), **City Sugar/ Cum se numeau cei patru Beatles** de Stephen Poliakoff (Institutul de teatru Szentgyörgy Istvan, Târgu Mureş, 1986), **Cântec pentru Phaedra** de Per Olov Enquist (T.N.Skopje, Iugoslavia, 1986), **Hamlet** de William Shakespeare (T. Maghiar de Stat Cluj Napoca, 1987) **Bocet vesel pentru un fir de praf rătăcitor** de Sütö Andras (T.Maghiar, Cluj-Napoca, 1988), **Ploaia iubirii** de Sigmond István (T. Maghiar de Stat Cluj Napoca, 1989), **În staţie** de Kao Tzing Xien (T. Maghiar de Stat, Cluj Napoca, 1989), **Trăsura la scară** de Mihai Ispirescu (T.N. Târgu Mureş, 1989), **Locţiitorul lui Caligula** de Szekely Janos (T.Maghiar de Stat Cluj Napoca, 1990), **Woyzeck** de Georg Büchner (T. N. Novi Sad, Iugoslavia, 1990), **Naftalina** de Heltai Jenö (T. Maghiar de Stat, Cluj Napoca, 1990), **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale (T.M. Cluj-Napoca, 1991), **Cum vă place** de Shakespeare (T.Maghiar de Stat. Cluj- Napoca, 1991), **Neînţelegerea** de Albert Camus (T. Szigligeti Endre, Szolnok, Ungaria, 1991), **Maurii** de Szekely Janos (Teatrul din Gyula, Ungaria, 1991), **Sfârşit de partidă** de Samuel Beckett (T.Wilma, Philadelphia, SUA, 1992) **Visul unei nopţi de vară** de Shakespeare (T.M. Cluj- Napoca, 1992), **Cântăreaţa cheală** de Eugène Ionesco (T. M. Cluj- Napoca, 1992), **Liliomfy** de Szigligeti Endre (T. Maghiar de Stat Cluj Napoca, 1992), **Neînţelegerea** de Albert Camus (T.M.aghiar de Stat Cluj-Napoca, 1993), **Tartuffe** de Molière (Academia de teatru, Târgu Mureş, 1994), **Cabala bigoţilor** de Mihail Bulgakov, T. Maghiar de Stat Cluj Napoca, 1995), **Aşteptând pe Godot** de Samuel Beckett, (Kammerspiele im E-Werk, Freiburg, Germania,1995), **Woyzeck** de Georg Büchner (T. Bulandra, 1995), **Opereta** de Witold Gombrowicz (T.Maghiar de Stat. Cluj- Napoca, 1996), **Hamlet** de Shakespeare (T.N. Craiova, 1997), **Angajare de clown** de Matei Vişniec (Auersperg 15 Theater, Viena, Austria, 1997),**Troilus şi Cressida** de William Shakespeare (T.Maghiar de Stat, Cluj Napoca, 1998), **Preţioasele ridicole** de Molière (Teatre Allegria Terassa, Barcelona, Spania, 1999), **Mizantropul** de Molière (T.Maghiar de Stat. Cluj Napoca, 2000), **Karol** de Slawomir Mrożek (T. Maghiar de Stat, Cluj Napoca, 2001), **Trei surori** de A.P. Cehov (Freiburger Kammerspiele, Germania, 2002), **Astă seară se improvizează**,de Luigi Pirandello (Kammerspiele im E-Werk, Freiburg, Germania, 2003), **Gândacii** de Stanislaw Ignacy Witkiewicz (Teatrul Radu Stanca Sibiu, 2003), **Play** de Samuel Beckett (Teatrul Thalia, Budapesta, 2003), **Aşteptând pe Godot** de Samuel Beckett (Teatrul Vig, Budapesta, 2003).

Victor Ioan Frunză, **Iaşii în carnaval** de Vasile Alecsandri.Teatrul Naţional, Cluj Napoca, 1989.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

VICTOR IOAN FRUNZĂ

Sensul disproporţiilor. Cutia cu păpuşi. Portretul lui Lenin. Lipsa de stil şi obstinaţia stilistică. Frumuseţea efebilor. Viziuni ionesciene

Sensul disproporţiilor. Spectacolul de diplomă al lui Victor Ioan Frunză de la Piatra Neamţ cu **Dragonul** de Evgheni Şvarţ realizat cu o echipă de studenţi bucureşteni (Marie Jeanne Lecca şi Doina Antemir, de la Institutul de arte plastice, pentru scenografie, Silvia Ilieş de la Academia de studii economice pentru muzică), a stârnit un mare interes de presă, lansând un regizor încă de la prima ieşire în public. Alegoria lui Evgheni Şvarţ, scrisă în 1944, anticipează, parcă, **Rinocerii** lui Ionesco, nu doar prin luciditatea pamfletului ci şi prin zoomorfismul care înlesneşte, disimulează şi extinde mesaje politice incomode. "Basm pentru oameni mari", **Dragonul** nu moralizează ca o fabulă oarecare ci ameninţă cu o cumplită metaforă a dictaturii ce narcotizează conştiinţa colectivă. Sub pretextul legendelor medievale cu Lancelot (cavalerul libertăţii, în lupta pe viaţă şi pe moarte cu Dragonul, dictatorul absolut, dar şi cu succesorul acestuia care se auto-intitulează, cinic, Preşedintele Oraşului Liber), Şvarţ scrie un pamflet antistalinist, devenit celebru după montările unor mari regizori din vest. Studenţii bucureşteni refugiaţi la Piatra Neamţ, s-au străduit să facă teatru din fiecare scenă, pierzând uneori din vedere, ansamblul. Este plin de energie examenul lor, dar cu anumite gratuităţi şi lungimi (Prologul). Cântăreaţa, amintind prin rochia roşie şi boneta frigiană, de simbolurile revoluţiei franceze, rămâne un semn mult prea explicativ ce fisurează codul alegoric în care este învăluit anti-stalinismul lui Şvarţ. Apoi, ce să însemne, oare, scena cu Lancelot stând la taifas cu Dragonul, pufăind din ţigară? Consens pe cadavrul libertăţii, pacifism, sau lipsă de rigoare? Frunză intră în chestiune odată cu jocul de-a victima şi călăul: doi actori sunt, rând pe rând, călău şi victimă, când cu capul pe butuc, când cu cagula călăului pe cap, într-o succesiune, ludică la început, mecanică, în cele din urmă. Jocul mereu schimbător al puterii... Victor Ioan Frunză vede un final sceptic: Lancelot sfârşeşte prin a fi prins şi ţintuit în butuci, deşi, în

BCU "ION CREANGĂ" UNIVERSITY LIBRARY

text, miza speranţei este mai mare. Parodia şi ludicul pe care îşi întemeiază compoziţia dau ansamblului o ţinută atotştiutoare şi pesimistă. De fapt, regizorul pare să se amuze cu zbaterile acestei umanităţi ce încearcă să-şi apere demnitatea în faţa tiranilor care o îngenunchiază. Ciudată, această inaderenţă la fondul etic al problemei. Muzica Silviei Ilieş are însuşirea de a trimite întâmplările în legendar, exact acolo unde le-a situat autorul. Ideea cea mai frapantă este modificarea proporţiilor dintre oameni şi clădiri. În prima parte, clădirile sunt mai mici decât oamenii, în a doua, clădirile şi obiectele se dilată, parcă după o lege a lui Gulliver. Şi într-un caz şi în celălalt, oamenii sunt cei terorizaţi. Mihai Cafriţa (Dragonul) compune un dictator nevropat, cu isterii abia reprimate şi precipitări neaşteptate iar Gheorghe Dănilă (Preşedintele, succesorul Dragonului) mizează pe efecte comice de unde şi turnura spre bufonada lejeră pe care o ia, uneori, spectacolul.

Cutia cu păpuşi. Nu vom putea găsi o dovadă mai puternică a influenţei lui Alecsandri asupra lui Caragiale decât **Iaşii în carnaval.** Piesa începe cu halucinaţiile politice al postelnicului Lunătescu, ca în **Conul Leonida faţă cu reacţiunea** (să nu uităm că titlul complet al comediei lui Alecsandri este **Iaşii în carnaval** sau **Un complot în vis**), continuă cu scene de carnaval în care perechile orbecăiesc unele în căutarea altora, ca în **D-ale carnavalului** şi, în sfârşit, întreaga acţiune se petrece într-o singură noapte cum nu se poate mai **furtunoasă.** Victor Ioan Frunză nu este tentat de acest tip de comparatism astfel că, în locul unei erudite viziuni paralele în care Alecsandri şi Caragiale să se confrunte într-o competiţie a priorităţilor, el propune o viziune nouă, riguros motivată a satirei lui Alecsandri. Mai mult, îl îmbogăţeşte pe creatorul repertoriului românesc de teatru cu o anume privire întristată asupra lumii. Este exact ceea ce credea Alecsandri însuşi că îi lipseşte, visând, într-o cunoscută scrisoare către Ion Ghica, să scrie, cândva, o dramă. Frunză nu lucrează, aici, pe detalii (de aceea detaliile spectacolului sunt discutabile), ci pe o idee generală. Preferă un spectacol de viziune oricărei abordări artizanale care să şlefuiască detaliile în dauna construcţiei. Cadrul scenografic creat de Adriana Grand, cu enorme suprafeţe pictate pe pânză, saturate de efecte coloristice se transformă în spectacol cromatic autonom. Astfel, textul este proiectat într-un orizont insolit dezvoltând pretextul oniric al comediei ("un complot în vis"). Nimic mai potrivit pentru acest somnabul comic obsedat de comploturi care este Take Lunătescu. Scenariul este amplificat cu câteva irezistibile "cânticele comice" (**Sandu Napoilă, ultrareta-trogradul, Mama Angheluşa, Ion Păpuşarul,** etc) a căror selecţie putea fi aceasta sau oricare alta din colecţia lui Alecsandri. O adevărată paradă a personajelor alecsandriniene în care verva, hazul observaţiei de caractere, spiritul incisiv exprimat în forme agreabile, apar în toată surprinzătoare lor prospeţime. Spaţiul de joc creat de Adriana Grand ne transportă "într-a păpuşilor ţară" decorul, în prima parte, fiind gândit prin analogie cu acea cutie cu păpuşi, astăzi pierdută, a marionetiştilor ambulanţi. Actorii sunt îmbrăcaţi în costume fanteziste asemenea unor marionete

supradimensionate, mişcându-se greoi într-o atmosferă de basm grotesc, imitând, cu mai multă sau mai puţină fidelitate, personaje celebre din lumea copiilor. De aici şi senzaţia de societate, nu infantilă, ci infantilizată, halucinând şi agitându-se în visul unei copilării întârziate, foarte aproape de senilitate. Frunză nu adânceşte psihologiile care nu îl interesau, de altfel, nici pe autor, nu problermatizează subtextele pline de viclenie ale acţiunilor lui Take Lunătescu sau ale lui Săbiuţă, adjunctul lui, nici duplicitatea soţiei acestuia, Tarsiţa ci stilizează esenţa caricaturală a personajelor. Cel mai bine integrate în viziunea lui Frunză au fost Melania Ursu (Tarsiţa, cu un limbaj sumar şi poticnit, cu avânturi copilăresc senile pentru podoabele sclipitoare) şi Miriam Cuibus care face din Sandu Napoilă, într-un bun travesti, un fel de "turc de gherghef", şi o jucărie mecanică în acelaşi timp, un Hopa-Mitică dereglat în care performanţa acrobatică o estompează pe aceea actoricească. Sigur, includerea cupletelor muzicale numite de Alecsandri "cânticele comice", destabilizează structura originară a comediei, transformând toată partea a doua într-o defilare satirică, e adevărat, de cea mai bună calitate, în care descoperi, între altele, în cele mai favorabile ipostaze, pe Marius Bodochi (Alecu, Ion Păpuşarul, Gură Cască, Clevetici), într-o succesiune de caricaturi sociale răsucite, cu perspicacitate, spre dramă, pregătind deja amintitul final reflexiv. Şi, din nou, Melania Ursu, mai la îndemână în Chiriţa, eliberată fiind de chingile regizorale din Tarsiţa, apoi Miriam Cuibus, nurlie şi insolentă în Cati, modista, în sfârşit, Lucia Wanda Toma, plină de vervă în Mama Angheluşa, ţiganca Safta şi Marghioliţa. Bucur Stan este mereu angoasat, greoi şi confuz în investitura sa de postelnic, alcătuind un tandem comic cu Ion Marian, cu o buimăceală duplicitară în Săbiuţă, acest Pristanda moldovean. Spectacolul - antrenant, expansiv, multicolor - nu este numai adânc în înţelesurile sale satirice, silit, în final să se examineze în oglinda dramei ci şi un pertinent studiu de modernizare a lui Vasile Alecsandri.

Portretul lui Lenin. O întâmplare amuzantă, poate un fapt divers, un caz de presă, relatat cu haz complice de cehul Jaroslaw Hašek pe care Dumitru Solomon o dramatizează aducând la lumină surprinzătoare implicaţii, devine o redutabilă comedie: **Transfer de personalitate.** Negustorul Pavlicek este confundat cu un spărgător şi arestat, seara, pe când încuia propriul magazin. Comic exces de zel al unei poliţii ridicole datorită căruia Proprietarul şi Anti-proprietarul par una şi aceeaşi persoană. Nu te poţi abţine să nu râzi, deşi nu este nimic de râs. Un râs uimit şi, în măsura în care uimirea este reflexivă, un râs gânditor pe care Dumitru Solomon îl cunoaşte bine. Textul joacă la nesfârşit această situaţie bogată în sugestii, încercând să epuizeze semnificaţiile morale, sociale, filozofice. Procesul este uluitor: prima etapă echivalează cu anularea personalităţii. Proprietarul Pavlicek este silit să declare că nu este Pavlicek. Solomon se amuză cu elementele unei drame sofistice ale cărei scene sunt desfăşurări riguroase de silogisme, deduse, însă, dintr-o premisă falsă. De-a dreptul glacială în simetria ei, drama va parcurge în a doua parte, aceeaşi

înlănţuire cauzală incoruptibilă şi aiuritoare. Confruntat cu Menajera şi Logodnica, Pavlicek este pus în libertate doar că el nu-şi mai doreşte libertatea, preferând, vorba lui Teodor Mazilu (**Frumos e în septembrie la Veneţia**) aspiraţia spre libertate. Aspiraţie pe care nu o poate avea, desigur, acasă ci în detenţie, alături de funambulescul său tovarăş de celulă, Cetlicika. Metodic şi impenetrabil, Dumitru Solomon îşi refuză orice intervenţie cu caracter personal, lăsând subiectul să vorbească de la sine, urmărind doar claritatea stupefiantă a desfăşurării logice. Lucru pe care nu îl face Victor Ioan Frunză care simte nevoia să încălzească spectacolul cu sentimente şi atitudini proprii. Scenografia (Adriana Grand), extrage povestea din solul ei realist şi o proiectează într-un purgatoriu populat cu detalii fantaste. Decorul, simplu este semnificativ: un plan înclinat coborând până la arlechin cu colţul din dreapta răsucit ca o pagină de carte, asemenea costumelor care au şi ele pulpana răsucită. După **Iaşii în carnaval**, Adriana Grand riscă să transforme costumele sale în excentrice prezentări de modă. Metoda este hiperbola. Nu te mai miri de nimic din ce vezi. Poliţiştii care îl persecută pe Pavlicek au, ca însemn pe caschetă, un porumbel împăiat. Cum să te mai miri că, în răstimpuri, apare şi Victoria din Samotrake în versiune vitrinieră? Obsesiile grafice ale Adrianei Grand rămân seducătoare în sine, fără o legătură obligatorie cu sensul literar sau teatral. Pe acest dublu eşafodaj literar şi scenografic, Frunză aplică propria sa obsesie care nu poate fi, în aceste timpuri, decât una politică. Un prolog în afara textului te descumpăneşte: doi poliţişti vor să acopere cu un zid de cărămidă portretul lui Lenin dar acesta nu se lasă obturat. Aştepţi explicaţii prin dezvoltarea ideii, dar legătura prologului cu restul spectacolului rămâne din ce în ce mai incertă. Scotoceşti printre imagini şi replici, pui la bătaie toată perspicacitatea şi cultura de care eşti capabil, adaugi toată bunăvoinţa, pierzând alte piste mai productive de interpretare pentru una singură: Ce legătură are Lenin cu Pavlicek? Acolada existenţială a scenariului este mult prea amplă pentru a fi redusă la umorile anti-leniniste ale zilei. Totuşi, această eliberare umorală produce şi revelaţii. Imaginea unui puşcăriaş crucificat în locul lui Isus (sau a unui Isus încarcerat, un **ecce homo** în haine vărgate), vorbeşte, poate, de o religie a libertăţi. Chiar dacă imaginea este parodiată de Comisar care se închină bufon acestui uriaş crucifix iar actorul Ion Marian ştie să scoată din aceste scene frumoase efecte comice. Finalul ne va lua din nou prin surprindere: Pavlicek va fi sacrificat ca un miel iar sângele lui va stropi discul metalic din fundal. Sângele, trebuie s-o spunem apăsat, nu este specialitatea lui Dumitru Solomon ci a lui Shakespeare. Solomon, contemporanul nostru, nu este străin de ideea de martiraj dar sângele este, la el, lăuntric şi invizibil. În fara acestor câteva efecte în sine, spectacolul este atrăgător, are energie, umor şi cadenţă de la care nu abdică. De ce se simt artiştii obligaţi să fie **militanţi** cu orice preţ (militant înseamnă, între altele, să te agiţi pentru ştirile de ultima oră) pe texte ce refuză în mod flagrant asemenea gen de activism, este greu de înţeles. Două descoperiri: Dorin Andone în Pavlicek şi

Marius Olteanu în Cetlicika. Bizar îmbrăcaţi de Adriana Grand, cei doi deţinuţi par a fi descins din arena unui circ. Un August Prostul, acompaniat de nu mai puţin excentricul său camarad – iată un cuplu desăvârşit de clowni păguboşi construit pe naivitatea invincibilă a lui Pavlicek şi pe himericul patos contestatar al lui Cetlicika. Mereu pe replică, Petre Băcioiu joacă rolul Subcomisarului. Un Judecător anxios şi refulat compune Marius Bodochi. Piţigăiată şi provocatoare, Vasilica Stamatin joacă exuberant rolul Logodnicei. La ţipetele ei, întregul sistem poliţienesc pare să se prăbuşească. Optimist prin buna dispoziţie a actorilor, **Transfer de personalitate** este, uneori, în contradicţie cu propriul mesaj.

Lipsa de stil şi obstinaţia stilistică. Pentru un evreu (sau ne-evreu preocupat de problema semită) care vede **Ghettoul** de Joshua Sobol, impresia trebuie să fie copleşitoare. Cu acelaşi tip de catharsis participam, cu ani în urmă, la premiera cu **Mormântul călăreţului avar** de D.R.Popescu. Ciudat, comparaţia, pe măsură ce te adânceşti în ea, nu mai pare întâmplătoare. Doi autori contemporani vorbesc despre destinul istoric al popoarelor lor în timpul şi după al doilea război mondial. Ambele texte au tendinţe proteice. Sunt epopei dialogate şi, din acest motiv, rebele oricăror tentative de înscenare. Joshua Sobol explică tragedia evreilor din anii 1940 prin intermediul câtorva tipuri semite tradiţionale: Gens, comandantul evreu al ghettoului este **colaboraţionistul salvator** (rolul este jucat sec, interiorizat, obsedat de jocul secund al oricărei tendinţe de colaboraţionism de Mircea Diaconu), Kruk, ideologul comunist (Constantin Dinulescu) pus pe prozelitism, încrezător, ca şi prietena sa Haya (Maia Morgenstern) în internaţionalismul proletar, apoi Weisskopf, afaceristul (balans între insolenţă şi laşitate în interpretarea lui Alexandru Bindea, şi, în sfârşit, Srulik, naratorul şi regizorul spectacolului de cabaret (prins în tonuri umaniste aprehensive de Bogdan Muşatescu), dar, mai cu seamă, supravieţuitorul. Aşadar, Srulik –Supravieţuitorul trupei de actori din lagărul de la Vilnius, povesteşte. Povestind, îşi aminteşte de sfârşitul tragic al celor şaisprezece actori care au încercat să-şi salveze viaţa prin artă. Să opună arta nebuniei rasiste, într-un moment istoric când arta se dovedeşte neputincioasă. Toţi vor fi împuşcaţi fără milă. Din păcate, totul este previzibil, lucru care nu este permis decât în teatrul liric unde ştim dinainte libretul. Am pariat tacit că vor fi şaisprezece detunături finale, câte una pentru fiecare victimă dar am pierdut pariul doar pentru că nu s-a tras foc cu foc ci "în serie". Spectacolul nu este previzibil numai în subiect ci şi în evoluţia regizorală soluţiile fiind, uneori, exasperant de comune. Cum poţi să terorizezi de moarte pe cineva? Urmărindu-l cu maşina până la epuizare. Astfel că Haya este urmărită de comandantul nazist Kittel (Mircea Rusu, într-un demonic rol de compoziţe) cu o maşinuţă electrică de carting. Efectul este hilar, nu numai pentru că echipajul scoate strigăte războinice infantile dar bazaconia electrică nu se lasă uşor urnită iar Maia Morgenstern este obligată de câteva ori să se oprească, să se aţină în calea ei pentru a putea muri de spaimă. Eclectismul – aici lipsa de stil care nu se transformă în stil

– fărâmiţează şi mai mult un spectacol şi aşa fragmentat prin specificul cinematografic al scenariului. De la realismul pedestru (scena seratei, cu mese, scaune, aranjamente florale, ca şi scena de cabaret) până la "expresionismul" manevrelor tehnice, totul este posibil. Lipsa de stil, se întâlneşte, de data aceasta, în chip nefericit cu obstinaţia stilului care o îndeamnă pe Adriana Grand să picteze la nesfârşit aceleaşi suprafeţe mari de pânză cu aceleaşi capete suferinde. Un câştig sigur pentru spectatori – greu plătit cu patru ore de incertitudine – rămâne invitaţia regizorului de a examina performanţele tehnice ale scenei Naţionalului care se ridică pe pistoane, se scufundă, glisează (n-am înţeles de ce nu se roteşte) şi câteva creaţii actoriceşti independente. Cele deja enunţate dar şi Cerasela Stan în rolul Lina. A circulat părerea că spectacolul s-ar putea îmbunătăţi reducând o oră din durata actuală. Dar nu durata este problema ci modul cum e folosită. Este vorba de un simţ al timpului scenic de care Victor Ioan Frunză pare, aici, străin, de vreme ce, între altele, o sacrifică pe Maia Morgenstern într-un nesfârşit cuplet din finalul primei părţi, fără să clipească.

Frumuseţea efebilor. Teatrele (sau regizorii, cine ştie?) sunt tentate să pună în scenă celebre scenarii cinematografice contând pe o contaminare cu prestigiul filmului. Avem acum şi o versiune scenică a romanului **Satiricon** de Petronius la care puţini s-ar fi gândit în absenţa celebrului film al lui Fellini. Ca în mai toate demersurile sale din ultima vreme, Victor Ioan Frunză are obsesia grandorii: spaţii vaste, figuraţie mare la care participă toată suflarea teatrului, studenţii Academiei de teatru din Târgu Mureş, plus orchestra din fosă. Eforturile logistice sunt în afara oricărei discuţii. Scopul spectacolului, formulat cu claritate într-un slogan publicitar tipărit pe invitaţia-program ("drepturile omului, dreptul la opinie şi opţiune personală, frumuseţea efebilor şi frumuşţea aventurii") este, însă, cum nu se poate mai controversat. "Dreptul la opţiune", desigur, dar nu în dauna celuilalt. Asistăm, aşadar, la prima versiune scenică românească a poveştii de iubire pustiitoare a celor trei fraţi efebi din **Satyricon**. O incredibilă şi tandră poveste homosexuală cu doi bărbaţi care îl iubesc cu disperare pe al treilea. Evitând orice calificative pudibonde şi acceptând întreaga poveste ca pe o fatalitate, încercăm doar să cântărim cât anume din promisiunile sloganului menţionat au trecut dincolo de bunele intenţii. Trecem peste **drepturile omului** pentru că acestea sunt, adesea, obligaţii: este dreptul omului să fie sănătos sau bolnav de sida, ticălos sau samaritean, prost sau genial, frumos sau urât, liber sau captiv. Trecem şi peste "fascinaţia aventurii" pentru a ne opri la "frumuseţea efebilor", singura expresie din text care ne vorbeşte, cât de cât, în limbaj estetic. Fără îndoială, frumuseţea actorilor de la Târgu Mureş putea salva spectacolul. Numai că, atâta cât a fost, era înghiţită de imensitatea scenei Naţionalului bucureştean. De la înălţimea ultimelor rânduri, actorii păreau nişte furnici mai mari, ale căror porniri erotice stârneau mai curând hazul decât fiorul estetic, milă în loc de senzualitate şi, la urma urmei, indiferenţă, în loc de admiraţie.

Frecvenţa obositoare a scenelor de grup în care individualităţile, oricât de pregnante, sfârşeau prin a se pierde, lipsa antrenamentului corporal, pe fondul absenţei unei idei coregrafice sau, cel puţin, ritmice care "să dea stil" spasmelor şi convulsiilor din care se compune spectacolul, nu făceau decât să întărească senzaţia de neglijenţă în tratarea unei teme considerată atât de "arzătoare" cum ar fi dragostea dintre bărbaţi. Trecerea unui scenariu cinematografic pe scenă nu se poate face fără modificarea corespunzătoare a proporţiilor. Oricât de mic, ecranul va fi totdeauna mai mare decât scena. Nu cumva atmosfera fabuloasă şi crepusculară a lui Fellini trebuia înlocuită cu una confidenţială, specifică privirii teatrale, în măsură să pună în valoare proporţiile corpului omenesc ? Lipsind cu totul "frumuseţea efebilor", apar mari probleme de acreditare a acestei poveşti, să-i spunem, delicate. Frunză a ştiut foarte bine care este riscul şi nu a făcut economie de soluţii. Numai că, ceea ce trebuia să fie frumos, apare ca înfrumuseţat. Gustul pentru efectele exterioare – ploaia de nisip sclipitor pe momentele de extaz, sute de lumânări reflectate în oglinzi, jeturi de sclipici ţâşnind din podea, valuri uriaşe din folii de plastic şi, peste toate, abuzul de muzică necoregrafiată, transportă spectacolul spre operetă. A doua parte, mai reflexivă, aduce mesajul unui epicureism în descendenţă sadică. Şi, totuşi, are consistenţă prin prezenţa actorului Dan Glasu, un Falstaff al antichităţii, deşi citează, parcă pentru aducere aminte, din cel care a fost George Constantin. Dar o face cu talent şi totdeauna în folosul spectacolului.

Viziuni ionesciene. Costumele dar, în primul rând decorul Adrianei Grand la **Regele moare** oricât ar părea de bizare, fabuloase, "imposibile", te conduc spre esenţa celei mai sceptice şi celei mai puţin absurde dintre dramele lui Ionesco. Costumele, de inspiraţie niponă, supradimensionate, completate cu accesorii funambuleşti atât de dragi Adrianei Grand, abia aici îşi găsesc sensul pe care nu îl aveau în aceeaşi măsură în **Visul unei nopţi de vară**. Aproape ascund actorii transformându-i în uriaşe marionete dintr-o poveste "pour les enfants et les connaisseurs". Devine mai clar că **Regele moare** este un basm filozofic la fel de important ca **Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără moarte** culeş de Petre Ispirescu, cel mai dens text reflexiv românesc pe tema nemuririi. Regele Bérenger I al lui Ionesco nu ne spune o singură poveste ci trei: povestea unui rege al tuturor timpurilor, de o vârstă matusalemică ce supravieţuieşte tuturor supuşilor săi, dar nu şi apocalipsei ce distruge planeta, lent dar ireversibil, apoi povestea prescurtată a Omului, silit să dispară ca specie şi, în fine, povestea lui Eugène Ionesco însuşi care "nu credea să înveţe a muri vreodată" dar încearcă să înveţe, scriind. Trei poveşti într-una singură, între care, cea mai apropiată de fiecare din noi, este cea din urmă. Pentru că scepticismul ionescian nu deplânge numai fiinţa muritoare a omului ci şi risipirea speciei şi a planetei în cosmos. Toate acestea, în interiorul unui basm pentru adulţi responsabili şi copii inteligenţi, încât te întrebi cum se face că acest excepţional text al literaturii europene nu a fost încă adoptat de marionetişti care au gustul fabulosului mai

pronunţat. Planeta-mecanism (pentru că decor nu se poate numi) imaginată de Victor Ioan Frunză şi Adriana Grand (un agregat greoi desprins din arta industrială, cu nu-ştii-ce foarte urât, ca un Palais Beaubourg mai mic, cu roţi dinţate şi curele de transmisie), se dezintegrează odată cu regele care se stinge: plăcile metalice din avanscenă se desprind şi sunt depuse în faţa spectatorilor ca o punte spre tărâmul celălalt. Nu mai rămâne decât o lume a morţii în care Regele-om Bérenger I este împins de o divinitate supremă cu înfăţişarea Reginei Margueritte, o energie lucidă în interpretarea Florinei Cercel. O situaţie fără ieşire în care nici iubirea care alină totul (Regina Marie, interpretată cu tandreţe de Gabriela Butuc), nu mai poate face nimic. Marius Bodochi, omul şi regele care nu vrea să moară, se împuţinează, se clatină, se istoveşte, odată cu personajul pe care îl joacă. Pare că actorul îmbătrâneşte sub ochii tăi, odată cu personajul, în cele două ore de spectacol. De altfel toate personajele (cele pomenite, la care se adaugă Juliette, servitoarea interpretată de Irina Bârlădeanu şi Guardul/Marius Gâlea), împrumută ceva din stilul **mecano** al decorului. Par figurinele unui orologiu medieval care joacă o poveste de care nu sunt conştiente. Cufundat în studii ionesciene, Victor Ioan Frunză a explorat şi **Lecţia,** într-un spectacol neobişnuit la care curioşii sunt invitaţi să ia loc în bănci şcolare adevărate pentru a urmări o "lecţie" despre ignoranţă şi cruzime. O glumă sinistră a învăţării, caracteristică lui Ionesco, de la care a pornit întreaga sa aventură teatrală cu piesa **Englezeşte fără profesor/ Cântăreaţa cheală,** texte ale căror premisă a fost un manual de tipul "învăţaţi engleza fără profesor". Învăţământul care mutilează a produs mai mulţi reformatori ai dramaturgiei europene: Alfred Jarry cu **Ubu Roi,** Frank Wedekind cu **Deşteptarea primăverii.** Oricum, faţă de versiunea anticomunistă a lui Mihai Măniuţiu în care Profesorul asasina Eleva cu secera şi ciocanul, în spectacolul lui Frunză textul nu este bruscat. Parcă e mai onest să vezi în piesa lui Ionesco un maniac sexual care îşi descarcă nevrozele prin crimă, decât un comunist sever supravegheat de agentul KGB care a devenit la Măniuţiu, prevenitoarea Marie. Un maniac care foloseşte cuţitul de bucătărie în loc de sex. Revenim şi spunem că nici despre asta nu e vorba în piesa lui Ionesco. Dar cine poate descifra enigma acelui infern cultural matematico-filologico-geografico-erotic din mintea Profesorului lui Eugène Ionesco? Mai presus de toate, Victor Ioan Frunză creează un spaţiu magic. În fundal: o fereastră îndărătul căreia cântă muzici şi înfloreşte natura. Un paradis, lumea cealaltă, unde apare, în final, chipul Elevei asasinate. Sigur, apariţia spectrului Elevei dă sens unei construcţii literare al cărei orgoliu este tocmai lipsa de sens dar această cădere a absurdului în melodramatic pe care o girează Frunză, ni-l face mai apropiat pe Ionesco. Cu micul terţet de la Teatrul Maghiar din Timişoara condus de Balazs Zoltan (Profesorul, cu un chip de dirijor nebun, o mască a unui geniu malefic, cu Tokai Andreea (Eleva), o figură încăpăţânată care nu vrea "nimic altceva" decât să înţeleagă lumea şi cu Magyar Etelka, iubitoarea menajeră

a Profesorului, Victor Ioan Frunză reuşeşte să ne spună lucruri noi despre Ionesco chiar dacă se inspiră din **Clasa moartă** a lui Tadeusz Kantor.

Victor Ioan Frunză (1957, Bucureşti): **Dragonul** de Evgheni Şvarţ (Teatrul Tineretului, Piatra Neamţ, 1981), **Don Juan** de Molière (T. Dramatic, Galaţi, 1982) **A optsprezecea cămilă** de Samuil Alioşin 1984), **Apa/Porţile** de Dumitru Solomon (1984), **Examen de bacalaureat** de Dumitru Solomon (1985) – Teatrul de Stat Oradea. **Cetăţeanul invizibil** de Dumitru Solomon (1985), **Noaptea încurcăturilor** de Olliwer Goldsmith (1986), **Mobilă şi durere** de Teodor Mazilu (1987), **Turandot** de Carlo Gozzi (1988), **Don Juan** de Molière (1989) - T. Dramatic, Galaţi. **Pensiunea Doamnei Olimpia** de Ion Dumitru Şerban (T. Municipal Ploieşti, 1989), **Iaşii în carnaval** de Vasile Alecsandri (1989), **M-am jucat într-o zi** de Andi Andrieş (1990), **Transfer de personalitate** de Dumitru Solomon (1991), **Glossa** de Mihai Eminescu (1991), **Cântece ţigăneşti** de Miron Radu Paraschivescu (1991), **Păsările** de S. Zaborovski (1991), **Persecutarea şi asasinarea lui Jean Paul Marat** de Peter Weiss(1991), **Falstaff** de William Shakespeare (1996), **Becket** de Jean Anouilh (1996) - Teatrul Naţional, Cluj-Napoca. **Albă ca zăpada şi cei şapte pitici** după Fraţii Grimm (Teatrul Ion Creangă, Bucureşti, 1993), **A douăsprezecea noapte** de William Shakespeare (T. Maghiar, Cluj Napoca, 1995), **Ghettoul** de Joshua Sobol (1993), **Tamerlan cel Mare** de Cristopher Marlowe (1994) – T.N. Bucureşti. **Livada de vişini** de A.P. Cehov (T.N. Budapesta), **Satyricon** de Petronius (T.N. Târgu Mureş, 1999), **Lorenzaccio** de Alfred de Musset (2000), **Lecţia** de Eugène Ionesco (2002), **Strategia porcului** de Raymond Cousse, **Hamlet** de William Shakespeare - Teatrul Csiki Gergely, Timişoara . **Regele moare** de Eugène Ionesco (Theatrum Mundi, Bucureşti, 2002), **Făt Frumos din lacrimă** de Mihai Eminescu (T. de Marionete, Arad, 2002). **Scene din viaţa insectelor** de Fraţii Capek (T. Toma Caragiu, Ploieşti, 2003).

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Dominic Dembinschi, Henric IV de Luigi Pirandello. Teatrul Nottara, 1990.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

DOMINIC DEMBINSCHI

Drama miresei. Passacaglia. Arlechino în Conul Leonida. Regia pe porţiuni. Tartuffe, politician. Teatrul de conversaţie. Melodrama americană.

Drama miresei. În orice controversă asupra fenomenului contestării în epoca totalitară, drama **Aceşti îngeri trişti** de Dumitru Radu Popescu ar trebui citată la loc de frunte. A şi fost resimţită ca atare devenind, la un moment dat, un titlu aproape obligatoriu în palmaresul tinerilor regizori, o "formă fixă", o piatră de încercare fiind, probabil, piesa contemporană cu cele mai multe versiuni scenice. Dramă a "tineretului de şantier", **Aceşti îngeri trişti** i-a stârnit interesul lui Dominic Dembinschi prin sinceritatea spontană a contestării. Nu a revoltei (ceea ce ar presupune un program şi acţiune sistematică), ci a contestării punctuale. Ion este un indignat perpetuu prin temperament şi antecedente: presimte ratarea şi o trăieşte cu nevroză inchizitorială, exigent până la furie cu tot ce contrariază sentimentul inflamat al vanităţii. Un super-orgolios cu un idealism dogmatic asupra relaţiilor dintre oameni, Ion este sever cu lumea ca un adolescent iar senzaţia de **juvenil** care ne atrage (descoperind, poate, propriile noastre utopii abandonate), în această intransigenţă îşi are originea. Ion este şi un port-drapel al unor idealuri sociale neconformiste dar şi un furios debusolat, ca toţi furioşii (înrudirea lui cu personajul lui John Osborne din **Priveşte înapoi cu mânie** este obligatorie), retras în excese rechizitoriale. Şi nu am epuizat toate semnificaţiile. Este, cu toate acestea, o eroare să faci din **Aceşti îngeri trişti,** piesă nervoasă, cu confruntări violente, cu tensiuni puternice şi situaţii tari, într-un spectacol de patru ore în care lungimile sunt atât de incomode. Dar punctul de vedere al lui Dominic Dembinschi este impecabil argumentat. În comparaţie cu versiunile anterioare, aceasta are meritul de a fi meditat cel mai intens asupra titlului care ne spune despre eroii piesei ceva în plus faţă de textul propriu zis. Regizorul insistă asupra faptului că ei sunt **îngeri** şi sunt **trişti.** Nu îl interesează să restituie în imagini lumea lumpen-proletară a "căminelor de nefamilişti" unde locuiesc aceşti

îngeri trişti ci să examineze trista frumuseţe a acestor firi exigente pe care viaţa îi înşeală la tot pasul. Ele se maculează în practica vieţii, se purifică prin suferinţă şi nu încetează să viseze, în solitudinea lor orgolioasă, la redempţiunea prin dragoste. Rareori se vorbeşte atât de mult despre dragoste ca în **Aceşti îngeri trişti** pentru că, după un lanţ de erori, este singura valoare ce le rămâne. În acest context, Dominic Dembinschi a găsit foarte potrivit simbolul miresei care ocupă centrul scenei. Nu numai pentru că este una dintre temele literaturii lui D.R. Popescu, nucleu simbolic ce vizează o idealitate etică, dar şi pentru că, în **Aceşti îngeri trişti,** nunta este utopia salvatoare, pe cât de fascinantă, pe atât de confuză, dar intangibilă. Toate peronajele feminine trăiesc o **dramă a miresei**, prin neîmplinire (Silvia) sau împlinire aberantă (Ioana). Decorul şi costumele sunt consecvente cu acelaşi simbol, ale cărui prelungiri în plastica spectacolului sunt de observat în predominanţa albului, în variatele jocuri cu rochia de mireasă sau în prologul şi epilogul când apare uriaşa mireasă de bâlci. Nici ideea de a înscena amintiri cuprinse în numeroasele monologuri narative nu e rea: sporeşte teatralitatea acestora şi aduce un onirism reflexiv, ca şi cum eroii ar fi uimiţi de propriile amintiri, ca şi cum şi-ar auzi viaţa "povestită de o străină gură", cum spunea poetul. Nina Udrescu disimulează cu accente plebeiene marea fragilitate lăuntrică a Silviei. Lică Gherghilescu este în necontenită ebuliţie, marcând ritmul spectacolului, dar greşeşte prin exces de contacte corp la corp. Tendinţa actorului de a lua de guler toţi interlocutorii este tautologică pentru că, oricum, şi temperamentul şi textul lui Ion sunt vehemente. Mereu în ofensivă, prins fără scăpare în capcana contestării furioase, Lică Gherghilescu taie accesul personajului spre lirism şi reflexie. O efigie aduce Vasile Cojocaru în Marcu, dar una statică. Virgil Andriescu joacă exact micul rol al Tatălui. Cu toată rigoarea lecturii, spectacolul se pierde în propria sa contemplare.

Passacaglia. O copie bună după **Citadela sfărâmată** a lui Horia Lovinescu, o "reducţie pentru pian" (pentru a rămâne în atmosfera piesei) este **Passacaglia** de Titus Popovici care îşi păstrează dramatismul intact în versiunea întinerită a lui Dominic Dembinschi. Trecând peste detaliile de conjunctură (actul istoric controversat din 23 august 1944), valoarea dramei este încă vie în zona raporturilor dintre artă şi istoria politică. **Passacaglia** nu este numai o evocare a alianţei militare cu ruşii care a dus la încheierea celui de al doilea război mondial, ci, mai cu seamă, o parabolă a implicării sau a refuzului de a fi implicat în istoria politică. Un pianist, Andrei, construit în mod evident pe tiparul lui Matei din **Citadela sfărâmată**, estet al ideilor pure, ca şi acesta, este luat, în plin proces de desăvârşire a carierei artistice, de valurile unei istorii violente. Comunistul rănit într-o acţiune antifascistă (Mihai), cere adăpost în casa bătrânului profesor de pian al lui Andrei. Este motivul pentru care tânărul pianist va fi mutilat în chip sălbatic de un ofiţer ce are ideea de a reteza degetele pianistului cu cleştele. Arta este strivită de istorie şi obligată, ca şi filozofia (cazul lui Matei din **Citadela sfărâmată**) să se sinucidă. Şi, pentru a continua

analogia cu drama lui Horia Lovinescu, există şi aici un avocat Dragomirescu în persoana profesorului de pian, absent din istorie printr-o profundă şi vinovată ebrietate. Titus Popovici încearcă să ţină cumpăna dreaptă între necesitatea "angajării", a implicării în clipa istorică şi mutilarea artei de tăvălugul războiului. Dominic Dembinski a situat spectacolul într-un cadru "experimental", într-o sală studio, cu spectatorii în proximitatea scenei. O tentativă şi aceasta, de implicare, nu lipsită de semnificaţii. Regizorul se situează pe o poziţie polemică faţă de montările anterioare, nu puţine, dar prin detalii anecdotice şi nu printr-o reformă a viziunii: muzica Mariei Tănase înlocuieşte **Passacaglia** lui Bach indicată în text. Din fericire, actorii aderă la fronda juvenilă a regizorului. Virgil Andriescu, deşi, în principiu, distribuit inoportun în rolul Profesorului, se descurcă într-un rol de compoziţie care îl depăşeşte ca vârstă. Vasile Cojocaru se concentrează asupra vieţii lăuntrice a lui Andrei reuşind să exprime neliniştea lui, poate preocupat prea mult de poza geniului damnat. Cu Maria Nestor (Ada), Longin Mărtoiu (Locotenentul Knapp), Viorel Popescu (Cavalerul Crucii de Fier), Ion Andrei (Legionarul), Dominic Dembinschi obţine mai mult în arta portretului decât în viziunea de ansamblu.

Arlechino în Conul Leonida. Deşi este **opera perfectă** a lui Caragiale, impecabil articulată, fără nimic de prisos, **Conul Leonida faţă cu reacţiunea** nu "face public". Este prea concisă, prea scurtă, prea enigmatică, sub aparenta ei banalitate. Cu toate acestea, piesa circulă în zeci de versiuni scenice printre cunoscători. Versiunea de la Constanţa a lui Dominic Dembinschi este simplă, organică şi porneşte de la foamea de presă a personajelor şi a autorului însuşi. Un decor simplu, conceput de Vasile Cojocaru, constă într-o cuvertură aruncată deasupra unui pat enorm, imprimată cu pagini de ziare ce vizualizează obsesia trăncănelii politice şi se dovedeşte o inepuizabilă sursă de umor. Sunt accentuate, cu simţul sensului, celebrele replici, nu sunt respinse acroşeurile, astfel că spectacolul se încheie vesel în bunăvoinţa generală a publicului (nu şi a autorităţilor), fără concesii exagerate de dragul popularităţii. Poate că uşoara senzaţie de superficialitate să vină din simplitatea dezarmantă a mijloacelor. O intenţie ce putea aşeza lucrurile pe dimensiuni stilistice neconvenţionale, în afara decorului menţionat, este Efimiţa interpretată în travesti (cum altfel?) de Vasile Cojocaru, în stilul acrobatic al unui Arlechino din commedia del'arte. Dar intenţia nu este finalizată.

Regia pe porţiuni. Nici urmă de Henric IV în **Henric IV** de Luigi Piradello: este vorba de un biet aristocrat nebun din mediul italian al anilor 1900 care se încăpăţânează să se creadă Henric al IV-lea al Angliei din cauza unui carnaval la care participase cu două decenii în urmă, costumat în regele shakespearian al Angliei. Un cerc de prieteni îi cântă în strună acestui nebun care trăieşte pe vremea lui Henric al IV-lea şi nu mai vrea să se întoarcă în secolul al XX-lea. Puţini scriitori au fost mai credincioşi unui program ca Luigi Pirandello. Atât de tenace în examinarea avatarilor personalităţii, identităţiilor halucinante dintre esenţă şi aparenţă

încât lectura operei devine riscantă fără studiul teoriei care i-a dat naştere. O complicată reţea de înţelesuri şi subînţelesuri latente care se confruntă în adâncime pentru a răzbate la suprafaţă, fac din **Henric IV** un text dificil tocmai pentru mulţimea de oferte pe care le conţine. Textul însuşi este o enormă "punere în scenă" pe care Dominic Dembinschi se oferă să o pună în scenă. Aidoma **capcanei de şoareci** din **Hamlet,** întreaga înscenare are drept scop "moşirea adevărului" iar adevărul pare a fi reconstituirea şirului de **trădări amicale** ce l-au făcut să-şi piardă minţile. Ca şi Hamlet, personajul lui Pirandello este un nebun lucid ("sunt vindecat, doctore, pentru că îmi dau seama că fac pe nebunul aici, în faţa voastră, şi fac pe nebunul cu tot calmul"). Sau, poate că, spre deosebire de Hamlet care joacă nebunia, personajul lui Pirandello joacă luciditatea, ceea ce, la urma urmei, este acelaşi lucru. Ca şi Shakespeare, Pirandello vorbeşte depre puterea teatrului. Acest Actor-Rege care îşi pierde identitate într-un complicat joc de oglinzi, este, ca orice obiect de artă, umbră a realităţii. O umbră perturbatoare ce măreşte contrastele spre a putea fi mai bine percepute. Pictura care îl reprezintă pe Henric al IV-lea de care este fascinat "nebunul" lui Pirandello, este oglinda unei realităţi trecute, o "a doua conştiinţă" cum spunea Delavrancea care se arăta interesat, în 1923, de problema dedublării în drama cu acest titlu. Eroul se pierde într-un labirint de oglinzi ale timpului (şi artei) care provoacă implozii de sensuri. Henric al lui Pirandello este un martir ce vrea să pună ordine în lume, dar, pentru asta, trebuie "să semene vânt şi să culeagă furtună". Prin asasinarea baronului Tito Belcredi, va sancţiona frivolitatea vinovată, superficialitatea agreabilă şi aroganţa cordială (asemenea lui Camil Petrescu în **Act veneţian**), afirmând asumarea conştiincioasă, gravă, responsabilă, nu mai puţin nocivă a raporturilor dintre oameni. După experienţa controversată cu **Livada de vişini,** pare că Dominic Dembinschi nu s-a apropiat întâmplător de Pirandello. Într-un anumit stadiu al spectacolului, pe traseul bufonadei tragice – filon alimentat de Adrian Pintea/Henric, aplecat spre tragic şi, în tandem, Viorel Comănici/Tito, atras de burlesc – pare că Pirandello îi datorează ceva lui Cehov. Scena uciderii lui Tito Belcredi, cu Viorel Comănici care joacă moartea la limita dintre tragic şi comic, este asemănătoare cu furia comică a Unchiului Vanea când trage cu pistolul în Serebreakov. Ceea ce a reuşit regizorul cu certitudine este desprinderea plauzibilă a personajului din realitate şi trimiterea lui, printr-un soi de schizofrenie transcendentă, într-o lume himerică pe care numai el o vede şi o aude. Acorduri haucinante din **Eroica** lui Beethoven pe care el le provoacă şi tot el le dirijează, însoţesc ca un nimb apariţiile lui Adrian Pintea, fascinant în rolul titular, cu privirea hipnotică penetrând substanţa înşelătoare a materiei. Întoarcerile lui în contigent sunt seisme psihice, dureroase traumatisme. Este şi mai mult şi mai puţin decât un om: încarnarea unei voinţe teleghidate. Nu ştim cum ar fi arătat spectacolul fără Adrian Pintea dar şi Viorel Comănici îşi pune amprenta asupra sensului. Între ei se creează un ciudat contrast solidar între contingent şi transcendent. Încâlcit pe alocuri, dar refuzând platitu-

dinea, Dominic Dembinschi, iese din serie. Intrat în ultima clipă în rolul lui Mircea Anghelescu, Alexandru Repan s-a mulţumit cu câteva accente şi cu farmecul senin al prezenţei scenice. Mihai Mădescu prelungeşte în decor, obsesia oglinzilor din text.

Tartuffe politician. Dominic Dembinschi a făcut din Tartuffe un iureş comic deschis condus de doamna Pérnelle, rol jucat cu aplomb de Liliana Ghiţă, o soacră cu năbădăi orbită de "geniul" lui Tartuffe care este, înainte de orice, geniu al nerusinării. Şi un alt iureş, ideologic, în final, când regizorul, nerăbdător să argumenteze esenţa politică a caracterului de tip Tartuffe, nu mai alege mijloacele, folosind orice soluţie propagandistică modernă, de la afişul electoral, la discursul demagogic promonarhic. Adevărul este că, dintr-un impostor (iar Tartuffe al lui Molière este esenţa tipului), poţi face foarte uşor un om politic: caracterul este ductil şi răspunde tuturor comenzilor, uneori "smucite" ale regizorului. Minus scena finală. Nu numai că Elmire, soţia orbitului Orgon, tânjeşte după Tartuffe (ceea ce contrazice toată construcţia anterioară), dar Tartuffe însuşi se va înălţa, la propriu, în sferele unei divinităţi monarhice într-o scenă luată, parcă din altă piesă. Cornel Cimpoaie este mult prea sigur de sine în Tartuffe, lipsindu-se de nuanţele psihologice necesare jocului complicat pe care îl desfăşoară acest şarlatan. Orgon, un mic Iov care îşi merită soarta, unealta cea mai importantă cu care Tartuffe îşi construieşte cultul personalităţii este jucat consistent de Bujor Macrin.

Teatrul de conversaţie. Dominic Dembinschi este un interpret stăruitor al lui Teodor Mazilu, dar adevărata lor întâlnire nu a avut loc. După **Proştii sub clar de lună** la Televiziune, **Aceşti nebuni făţarnici** la Nottara sugerează nevoia de aprofundare a acestui ciudat moralist român, urmaş deopotrivă al lui Caragiale şi al lui Camil Petrescu. Divagaţiile despre **Absolut** care fac deliciul conversaţiei dintre personajele lui Mazilu, te duc cu gândul la o formă răsturnată a însetaţilor de absolut ai lui Camil Petrescu. Cu deosebirea că, pentru Gelu Ruscanu, acel Robespierre al justiţiei pure din **Jocul ielelor,** absolutul este un fel de a fi, iar pentru Iordache din **Aceşti nebuni făţarnici** este un mod de a poseda. El este însetat să posede totul, inclusiv experienţa absolută a ridicării în Paradis. Între sinuciderea lui Ruscanu, pe care îl nimiceşte revelaţia relativităţii şi experienţa paradisiacă eşuată a personajelor lui Mazilu, nu este decât deosebirea dintre două moduri de a pune problema. Drama lui Ruscanu este încheiată, a lui Iordache continuă. Eroii lui Tudor Mazilu se sinucid şi se masacrează dar nu sunt decât "groaznice sinucideri din strada Fidelităţii", cum spunea Caragiale. Spectacolul lui Dembinschi începe cu o mare promisiune: acţiunea este plasată pe fundul unei piscine părăsite. Un plafon de tul gri-albăstrui susţinut de o plasă caroiată pare a fi oglinda de sus a apei şi aştepţi ca actorii să ţâşnească la suprafaţă pentru a descoperi paradisul de pe Pământ. Dar decorul lui Sică Rusescu, atât de promiţător la prima vedere, "nu joacă". În acest decor nefolosit, după ce faci mari speculaţii, te mulţumeşti să asculţi replicile lui Mazilu,

asistând minute în şir la un **teatru de conversaţie,** ceea ce, pînă la un punct chiar este teatrul lui Teodor Mazilu. Dar Dominic Dembinschi cunoaşte trucurile ce pot face un spectacol atractiv şi este bine servit de actori. O expune pe Ilinca Goia în feminitatea ei triumfătoare iar Viorel Comănici se arată un "actor mazilian" de cea mai adecvată duplicitate, cum n-am mai văzut de la Octavian Cotescu încoace. Catrinel Dumitrescu pune şiretenie şarmantă iar Emil Hossu este mereu la pândă pe replică. Doar Valeriu Preda a fost sacrificat de regizor care i-a oferit (ce idee, Mazilu ar fi fost stupefiat!) şansa de a juca un homosexual. Cu toate aceste adaosuri care ţin de o mentalitate **fin de siècle**, spectacolul stă pe loc. După ce se distrează bine pe Pământ, perechile din **Aceşti nebuni fătarnici** ajung în Rai. Dar Înălţarea lor este bufonă, nesemnificativă şi lipsită de consecinţe spirituale. Dembinschi pierde pariul curajos pe comedia lui Mazilu pentru că, asemenea altor confraţi, a căzut în capcana actualizării jurnalistice. În mod sigur, Mazilu a spus ce avea de spus şi fără telefoane portabile la cingătoare sau "lichele întârziate" care au devenit pederaşti.

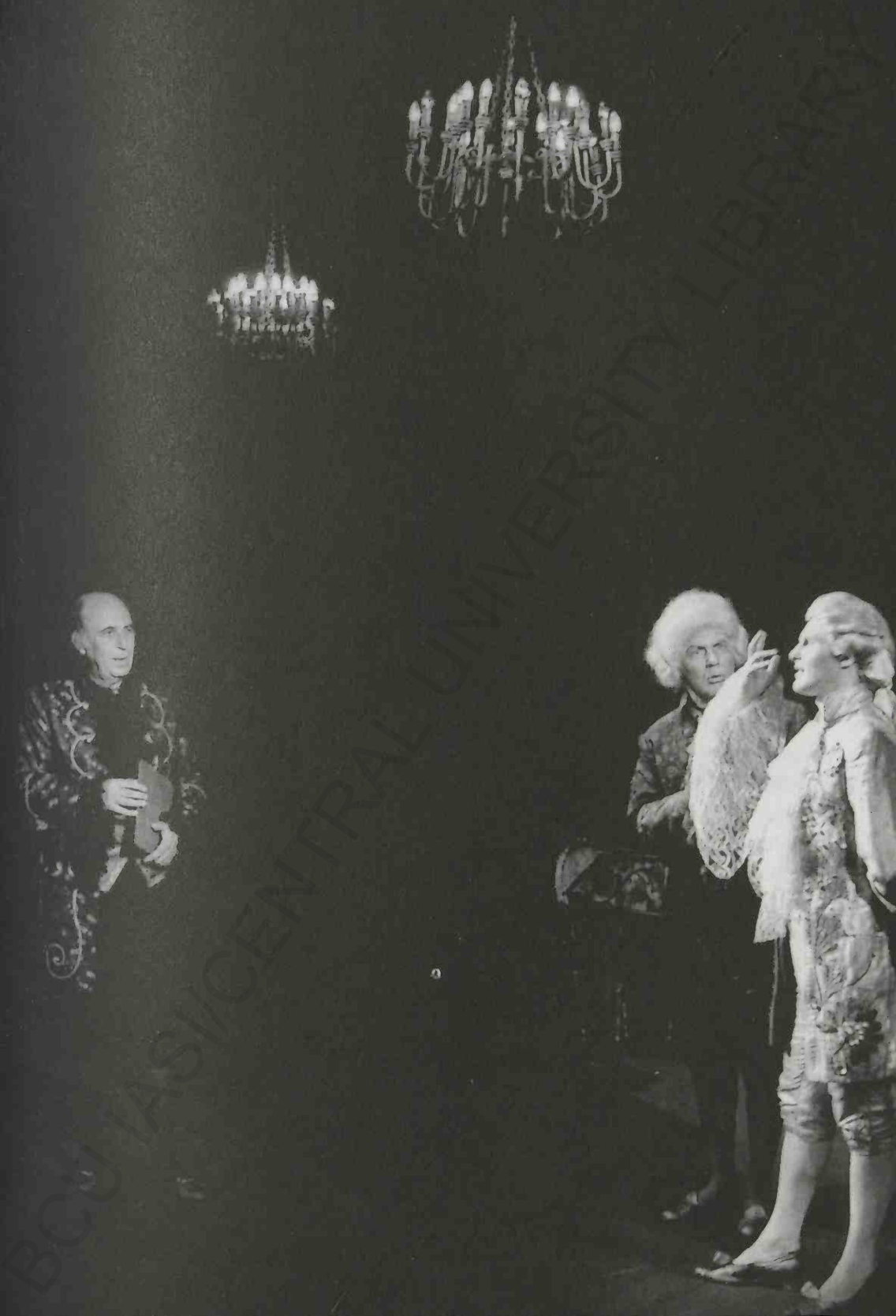
Melodrama americană. Una dintre piesele americane care au cucerit lumea este cu siguranţă, **Moartea unui comis voiajor** de Arthur Miller. Unul din marile texte ale secolului trecut, într-adevăr, chiar dacă "sărăcia americană" de după al doilea război mondial pe care o deplânge Miller, nu mai este de actualitate şi nimeni nu se mai extaziază în faţa unui magnetofon ca şeful lui Willi Loman, cinicul Wagner. O bună pagină de literatură, în primul rând, pentru că antrenează în jurul ratării bătrânului comis voiajor, variate stări sufleteşti exprimate prin situaţii dramatice anume create pentru a stîrni mila: nesfârşita tandreţe din partea iubitoarei Linda, compătimire pentru umilinţa lui Willy, revoltă pentru optimismul său lăudăros, uimire pentru soluţia finală a sinuciderii care înseamnă pentru ai săi încasarea asigurării de douăzeci de mii de dolari, sentimentul terfelit al onoarei, ruşinea socială, etc. Excelent psiholog, Miller face din eroul său o victimă a contrastului dintre posibilităţi şi aspiraţii, de-a lungul unui proces ce se agravează cu fiecare zi, devine un handicap, un caz clinic care se încheie cu auto-suprimarea. Crizele de utopie când Willy se simte obligat să modifice realitatea, întrerupte cu brutalitate de fiul său Biff ("obişnuieşte-te cu ideea că sunt o haimana"), sunt dramatice. Dembinschi pune în scenă un spectacol important pentru că se întoarce, nu fără riscuri, la teatrul realist-psihologic. Riscul ar fi că acest gen seamănă, uneori, cu abandonarea iniţiativei regizorale în favoarea lecturii lente şi sacadate a textului. Dar formula lui Dembinschi este destul de încăpătoare pentru a include un strat ireal, rememorări şi obsesii, ba chiar viziuni din lumea cealaltă în care apare, falnic şi straniu, bogatul frate defunct al lui Willy, interpretat de Dan Săndulescu. Într-un decor inestetic dar înzestrat cu idei, spectacolul poate părea chiar revoluţionar. Cele cinci spaţii de joc (sufrageria, dormitorul băieţilor, masa din grădină, camera de hotel şi miradorul unde apare fratele defunct) sunt încălcate în mod raţional. Senzaţia, deşi logică, e ameţitoare. Willy Loman se poate afla în acelaşi timp în mai multe locuri: la el

acasă, în biroul lui Wagner, să cerşească o slujbă dar şi într-un salon de restaurant, doar prin simpla trecere a frontierelor dintre spaţii. Este un decor "încrucişat" asemenea adaptării textului. Dominic Dembinschi schimbă ordinea scenelor, le anticipează sau le amână, urmărind numai şi numai procesul pe care îl parcurge Willy Loman până la sinucidere. Extinderea partiturii bogatului frate îl transformă pe acesta în consilier de conştiinţă, mereu invocat, care sfârşeşte prin a-l chema la el pe bătrânul sau frate supravieţuitor, dar învins, într-o lume, oricum, mai bună decât utopia în care se zbate. Luminată modest, prima parte lâncezeşte într-o prea minuţioasă expoziţiune care îţi pune răbdarea la încercare, dar eşti răsplătit după pauză de intensitatea acumulărilor. Mircea Andreescu joacă, un pic obosit, pe Willy Loman. Îi ies modest scenele cu amanta de la Boston deşi Bianca Zurovski (Femeia) este o sursă de inspiraţie graţioasă şi insinuantă. Virginia Itta Marcu este expresia devotamentului conjugal şi matern dar şi a martirajului (Linda). Energic, prea puţin cultivat, Dan Cogălniceanu joacă rolul demistificator al lui Biff, fiul cel rău.

Dominic Dembinschi (1957, Arad): **Proştii sub clar de lună** de Teodor Mazilu (T. de Stat, Arad, 1981), **La un caz iar, pac, la Războiul** după I.L Caragiale (1981), **Beţia sfântă** de Paul Everac (1982), **Capul de răţoi** de George Ciprian (1983), **Bădăranii** de Carlo Goldoni (1983), **Conul Leonida faţă cu reacţiunea** de I. L. Caragiale (1984), **Passacaglia** de Titus Popovici (1984), **Aceşti îngeri trişti** de D.R. Popescu (1985), **Revelion la baia de aburi** de Braginski şi Riazanov (1986), **Nu sunt Turnul Eiffel** de Ecaterina Oproiu (1987), **Oedip** de Sofocle (1987) – T. Dramatic Constanţa. **Ana-Lia** de Dina Cocea (1986), **Pentru ce am murit** de Xie Min (1987) – T.Mic. **Livada de vişini** de A. P. Cehov (1988), **Cuibul** de Tudor Popescu (1989), **Henric IV** de Luigi Pirandello (1990), **Regele moare** de Eugène Ionesco (1991), **Şantaj** de Ludmila Razumovskaia (1992), **Arşiţa şi viscolul** de Mihai Ispirescu (1993), **Misterele Londrei** după G.B. Shaw (1994), **Aşteptând pe Godot** (1995), **Aceşti nebuni făţarnici** (1998) – la Teatrul Nottara, Bucureşti, **Voluptate - marţi la miezul nopţii** de Peter Karvas (T. Ovidiu, Constanţa, 1999), **Pinocchio** de Carlo Collodi (T. de Balet Oleg Danovski, Constanţa, 2000), **Tartuffe** de Molière (T. Maria Filotti, Brăila, 2001), **Moartea unui comis voiajor** de Arthur Miller (T. Sică Alecsandrescu, Braşov, 2002).

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY



Alexandru Darie, Amadeus de Peter Shaffer. Teatrul de Stat, Oradea, 1986

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Alexandru Darie

Geniul şi criticul. Test de fidelitate. Arta ca viaţă intangibilă. Sfârşitul Romei sau Radiografia răzbunării

Geniul şi criticul. Alexandru Darie are un debut fulminant cu **Amadeus** de Peter Shaffer, la Oradea, o versiune mai bună, se spune, decât aceea de la Teatrul Naţional din Bucureşti cu Radu Beligan în rolul lui Salieri. Drama lui Shaffer depăşeşte nivelul comun al biografiilor romanţate (nu ştim dacă depăşeşte şi drama lui Puşkin pe acelaşi subiect, intitulată **Mozart şi nu mai ştiu cum,** scrisă cu mult înainte) pentru că pătrunde în zonele obscure ale procesului de creaţie pornind de la ilustra rivalitate dintre Salieri şi Mozart, compozitorul Curţii Imperiale vieneze a lui Iosif al II-lea. Este textul, nu doar al unui dramaturg abil ci şi al unui meloman erudit, dublat de un teoretician cu profunde intuiţii. Chiar dacă succesul scenic al piesei nu poate fi desprins de triumful internaţional al filmului realizat de Milos Forman, scenariul rămâne un comentariu rafinat şi pertinent asupra deosebirii dintre artistul genial (Mozart) şi artizanul perfect, condamnat să perceapă genialitatea, fără să o poată atinge (Salieri). Damnarea lui Salieri, silit să trăiască şi să compună în umbra lui Mozart, nu este cu nimic mai prejos decât destinul lui Mozart de a fi genial. Salieri crede ca nimeni altul în geniul rebelului începător şi această convingere îi provoacă suferinţe atroce. O atât de puternică intuiţie a geniului poate porni, oare, din mediocritate ? Raportul dintre Mozart şi Salieri nu este, însă, acela dintre artistul de geniu şi cel mediocru ci, mai curând, acela dintre artist şi critic, dintre cel ce face şi cel ce **înţelege** creaţia. Una este obtuzitatea lui Orsini Rosenberg, directorul Operei vieneze (interpretat cu bune trăsături caricaturale de Marcel Segărceanu), căruia muzica lui Mozart nu-i spune absolut nimic, ori suficienţa binevoitoare dar ignorantă a împăratului însuşi (ţâfnos, dar inofensiv în interpretarea lui Emil Sauciuc), cu totul altceva luciditatea profetică a lui Salieri care se vede confruntat în chip atât de umilitor cu propriile limite, încât ar putea exclama ca acel Hesse citat în caietul de sală: "din cauza acestui copil, vom fi daţi uitării cu toţii". Salieri, acest

BCU CLUJ / UNIVERSITY LIBRARY

personaj atât de adevărat, pe lângă care Amadeus rămâne doar un enunţ, este artistul care nu se poate resemna cu mediocritatea sa, pusă într-o lumină atât de crudă de geniul lui Mozart. Conştiinţa lui este răvăşită de contrastul brutal între bunăvoinţa cu care l-a slujit, prin bine şi virtute, pe Dumnezeu care, în schimb, l-a copleşit cu harul său pe necredinciosul Mozart. Titlul piesei (**Amadeus** – Cel iubit de Dumnezeu) dirijează interpretarea spre momentul apostaziei lui Salieri. Ruptura cu Dumnezeu îl situează într-o poziţie demonică ce îi fusese străină. Va deveni prin voinţă proprie, **înger căzut,** protest suprem împotriva inechităţii divine a înzestrării. Scenic vorbind, **Amadeus** nu este uşor de asamblat într-o suită unitară de imagini. Piesă cu Povestitor (Salieri), care selecţionează amintirile în funcţie de capriciile confesiunii pe care o adresează posterităţii, **Amadeus** este un coşmar al celui ce se crede vinovat de moartea prematură a lui Mozart şi se simte dator să explice natura vinovăţiei sau a nevinovăţiei sale. Cresc, astfel, dificultăţile legate de frecventele schimbări ale locurilor de desfăşurare a acţiunii. Alexandru Darie crede şi în text şi în culoarea vieneză a piesei, de unde şi gustul retro al decorului. Maria Miu redescoperă fundalurile pictate pe pânză ale teatrului romantic, oferind spaţii exterioare şi perspective iluzioniste în stilul barocului vienez. Având de învins şi obstacolul unei figuraţii numeroase, tânărul regizor, încă student, adoptă formula grupului: actorii trec cu dezinvoltură dintr-un personaj în altul, fără o clipă de răgaz, într-un spectacol desfăşurat, nu doar pe întreaga suprafaţă a scenei ci pe întreaga arie a sălii. Publicul va fi Posteritatea căreia i se adresează Salieri. Actorii se află, adesea, în sală, în chip de spectatori ai muzicii lui Mozart, antrenând şi spectatorii reali. Salieri devine, în mod firesc, regizorul propriei drame, imperceptibilă în comparaţie cu aceea atât de elocventă a lui Mozart. De aceea pare a fi eroul principal deşi nu este cel titular. Drama lui Salieri este aceea care ne interesează în primul rând, şi nu Amadeus. Ion Mâinea în "rolul vieţii", acoperă o bună parte din spectacol, sigur pe sine, schimbând registre şi stări de la o scenă la alta, când relaxat, când confesiv, când patetic. În ce îl priveşte pe Amadeus, Peter Shaffer a găsit (bazându-se, poate, pe documente), media paradoxală între geniu şi caricatura lui. Un amestec de sublim şi ridicol în care Alexandru Darie descoperă trei faţete, dacă nu trei identităţi diferite, la care actorul Cristian Şofron aderă în procente variabile. Un Amadeus libertin, excentric, altul uşor maturizat, cu perucă – un conformist imitând "masca geniului" – şi, în fine, un Mozart învins, cu puţin timp înainte de moarte, ipostază în care Cristian Şofron a fost cel mai aproape de adevăr, prin inocenţa tragică a privirii. Delicată uneori, temperamentală din fire, Cristina Şchiopu/ Constanze Weber, are o transfigurare salvatoare în scena morţii lui Mozart. Un maraton teatral de aproximativ trei ore, memorabil prin precizia ghidajului între variatele planuri narative, prin culoare şi dinamism.

Test de fidelitate. Ai zice că, punând în scenă **Trei surori** de Cehov într-un spectacol de peste patru ore (la drept vorbind, aproape cinci), Darie se supune de

bunăvoie unui test de fidelitate ce poate fi al artistului ajuns la maturitate. Cine merge la spectacol pregătit să asiste la o "bravură" pre sau supra-textuală va fi dezamăgit. Retras în poziţia de cititor devotat, Alexandru Darie examinează cuvânt cu cuvânt, secvemţă cu secvenţă textul piesei, analizează situaţiile şi raporturile dintre personaje, le decupează, le măreşte cu lupa, le savurează şi le reasamblează. Ritmul este, pe cele mai multe porţiuni, analitic, lent, rareori accelerat, mai ales spre final când acţiunea prinde să se precipite spre deznodământ. O cadenţă a contemplaţiei, s-ar putea spune, de unde şi durata neobişnuită a spectacolului. Pare că actorii înşişi "trag de timp" pierzându-se în contemplarea textului cehovian pe care "îl despletesc" până la repetarea obsesivă, neurastenică a cuvintelor. Din această paradă a textului rostit, frazat, "refrenizat", rezultă cel puţin trei direcţii stilistice în interpretare. Una, analitică, intelectuală (Marcel Iureş/ Verşinin, Oana Pellea/ Olga), alta tradiţională, rusească, aparţinând actorilor mai vârstnici (Ileana Predescu/Anfisa, Ion Besoiu/ Ferapont), în sfârşit, a treia, caracterizată prin exces de compoziţie (Cornel Scripcaru/ Kulâghin, Anca Sigartău, convulsionând abundent la vestea morţii lui Tuzenbach şi, parţial, Emilia Popescu în Natalia Ivanovna). Ceea ce nu înseamnă că vreunul din aceste roluri nu ar fi interpretate cu talent, dimpotrivă. Doar că, adăugând proasta dispoziţie a lui Dan Aştilean care joacă rolul unui bonom cu bateriile descărcate (Prozorov) şi ţinuta defensivă a lui Şerban Cellea (Cebutâkin), se acumulează aproximaţii şi inexactităţi. În principiu, oricât de admirabilă ca exerciţiu intelectual, viziunea analitică a lui Alexandru Darie comportă anumite riscuri legate de lucrul pe fragmente. Analiza este strălucită dar sinteza, timidă. Cel puţin, nu sub forma consacrată a unei **teme.** Şi totuşi, descoperim alt Cehov în acest spectacol zgomotos, plin de surprize exterioare ce tind să se substituie dramei mocnite, secretul dramaturgului rus. Nici decorul de cherestea, supradimensionat (Maria Miu) pe care paşii actorilor produc dezastre fonice, nu este dintr-un Cehov tradiţional. Dar acest **alt Cehov** la care visează Alexandru Darie va fi mai sesizabil la următoarea încercare. Contururile sunt deja trasate. **Trei surori** este prima versiune a unui viitor spectacol de referinţă.

Arta ca viaţă intangibilă. Iluzia comică de Pierre Corneille trebuie să fi fost o apariţie cel puţin bizară la mijlocul secolului al XVII-lea cînd a fost scrisă. Un text surprinzător de modern ce ascunde într-un subiect convenţional (tatăl îşi regăseşte "fiul risipitor") o superbă teorie asupra teatrului iluzionist: tatăl îşi vede fiul dar nu îl poate atinge pentru că este actor într-un spectacol. Un elogiu al teatrului ale cărui argumente rămân în picioare după aproape patru secole. Corneille ne vorbeşte despre acel teatru în tehnica **trompe l'oeil** din pictură prin care arta imită viaţa până la confuzie. Nefericitul părinte Pridamant ajunge la Magician, singurul care îl poate călăuzi în căutarea fiului său, Clindore, pe care l-a alungat cândva de acasă. Magicianul invocă prin arta teatrului figura lui Clindore pe care tatăl său îl poate vedea trăind, iubind, parvenind, murind. Înduioşat de durerea Tatălui, Magicianul acceptă

să destrame iluzia, dezvăluind pentru Pridamant, trucurile prin care a pus în scenă spectacolul vieţii lui Clindore. Alexandru Darie trebuie să se fi privit lung în oglinda pe care i-o oferă Magicianul, interpretat cu un aer de înţelepciune tristă de Florin Anton. Regizorul se regăseşte pe de-a-ntregul în personaj. Îşi examinează riscurile meseriei: regizorul-magician suferă, se crucifică şi moare odată cu iluzia creată: spectacolul de teatru. Corneille întemeiază, aici, teoria teatrului iluzionist în care diferenţa dintre artă şi viaţă este abolită. Dar, în acelaşi timp, îl nimiceşte dezvăluind, asemenea Magicianului, trucurile meseriei. Spectacolul lui Alexandru Darie nu este numai un teatru al iluziei comice ci şi o dramă despre iluzia comediei. O distribuţie intempestivă este aţâţată în scenă de George Ivaşcu (Fiul) cu arlechiniadele sale. Nu au lipsit marionetele şi pantomima, dimpotrivă, prezenţa lor a fost seducătoare.

Sfârşitul Romei sau Radiografia răzbunării. Dintre numeroasele adaptări, glose, parodii şi parafraze cu care s-a îmbogăţit opera lui Shakespeare, Alexandru Darie a ales comentariul la **Titus Andronicus** al lui Heiner Müller (n. 1929), om de teatru brechtian şi intelectual disident din fosta Germanie de Est. Müller s-a cufundat în Shakespeare, l-a tradus şi chiar l-a "rescris" într-un fel aparte, aşa cum ar scrie despre Shakespeare un eseist foarte talentat. Astfel că **Anatomie. Titus. Căderea Romei** (1984), este un comentariu la **Titus Andronicus** aşa cum în **Hamletmachine** (1977), acelaşi Heiner Müller folosea tragedia lui Shakespeare pentru a evoca tragedia comunismului, scris, însă, cu mijloacele dramaturgiei, nu ale criticii. Un eseu dialogat, să spunem. Cufundat în Shakespeare, Müller ajunge să se creadă Shakespeare: "Eu mi-am pus masca lui Shakespeare / şi masca lui creşte pe pielea mea /.../ Numele meu şi numele tău mocnesc în sângele / Pe care Titus l-a vărsat prin cerneala noastră." Nimic nou sub soare: alţii, mai agresivi, se cred Napoleon, bunăoară, Raskolnikov al lui Dostoievski. Dar abilitatea este remarcabilă: poţi să juri că e Shakespeare ca în acest citat extras din pliantul de sală: "Dacă visez aş da oricât să mă trezesc! / şi de sunt treaz, o stea să mă răpună, / Să mă cufund în somnul cel de veci." Nebunia lui Müller de a se crede Shakespeare se transformă într-un personaj – Naratorul (mai pe româneşte, Povestitorul)- rol interpretat cu o admirabilă noblețe a declamaţiei de Radu Amzulescu. El ne povesteşte cea mai sângeroasă dintre piesele lui Shakespeare: **Titus Andronicus.** De fapt, îşi scrie propria piesă inspirată din textul lui Shakespeare. În viziunea lui Darie, Naratorul este Demiurgul însuşi care îşi ucide personajele şi tot el le pune pe picioare pentru a le scoate din scenă. Problema este ce ai de câştigat văzând parafraza lui Müller în locul originalului shakespearian? Rivalul berlinez al lui Shakespeare (sau alter egoul său), nu schimbă nimic din şirul nesfârşit al atrocităţilor, dar vede în asasinatele shakespeariene semnele "sfârşitului Romei", şi nu radiografia răzbunării din original. Această Romă crepusculară nu se vede prea bine nici în piesa lui Müller, nici în spectacolul de la Bulandra: poate pentru că îi lipseşte acel suflu comunitar

care să facă tragedie dintr-un şir de crime patologice. Se văd, însă, foarte bine destinele individuale care se macină sub apăsarea unui blestem. Lipsită, totuşi, de frumosul exces literar shakespearian, această radiografie a răzbunării care este în, fond, **Titus Andronicus**, pare chiar mai brutală decât la poetul englez. Hotărârea lui Alexandru Darie de a face un spectacol vehement, sălbatic, sangvinar, de a teatraliza violenţa ne duce către acel "teatru al cruzimii", cum îl numea Antonin Artaud, care te maltratează, îţi nimiceşte iluziile, dar te eliberează. De altfel, întreg decorul gândit împreună cu Maria Miu, este ca o baie de sânge: o arenă de lemn (după spectacolul cu **Trei surori** de la Bulandra, trebuie să înţelegem că Mariei Miu îi place foarte mult lemnul) în care se petrece un măcel ce se termină cu un măcel şi mai înfricoşător. Aici Shakespeare s-a depăşit pe sine: **Titus Andronicus** nu este o tragedie (pentru o tragedie ajunge o singură moarte), ci, mai curând un film horror sau scenariul unui asemenea film. S-a depăşit este un fel de a spune. Mai degrabă şi-a exersat fantezia criminalistică pentru tragediile de mai târziu, **Titus Andronicus** fiind o lucrare de tinereţe. Alexandru Darie are, însă, simţul estetic sigur şi comentează atrocităţile cu un fond muzical elegiac care dizolvă violenţa imaginilor (muzica, Adrian Enescu). Pe de altă parte, este de observat, pe toată durata spectacolului, aliajul deconcertant între comic şi atroce (propus de Müller însuşi care scrie că "Roma trăieşte, râde şi se înmulţeste sub secure"), fapt ce explică nu numai prezenţa în distribuţie a comediantului prin definiţie care este Marian Râlea (Marcus, fratele lui Titus Andronicus), dar şi incidentele comice presărate peste bălţile de sânge, ca şi acel tandem de monştri comici alcătuit de cei doi fii ai Tamorei rămaşi în viaţă, interpretaţi de Marius Capotă şi Adrian Ciobanu, nu fără performanţe acrobatice. Cel mai comic, la urma urmei (deşi s-ar putea să fie involuntar), rămâne însuşi Titus Andronicus în interpretarea lui Cornel Scripcaru. El joacă nebunia personajului ca un japonez care se deplasează cu paşi mărunţei şi figură cuvioasă. Găsim compoziţia sa mult prea simplificată în raport cu complexitatea personajului, redusă la o expresie unică şi, pe un important segment final, la o nebunie mai mult simulată decât "reală". Cu multe spasme şi convulsii, Claudiu Stănescu, machiat din abundenţă pentru a fi cât mai respingător, rămâne, ca travaliu, dar şi ca expresivitate, întru totul memorabil. Este o creatură la jumătatea drumului dintre om şi fiară, lipsit de orice alte referinţe umane în afara sentimentului animalic al paternităţii şi dragostea pentru puiul de negru pe care i-l naşte împărăteasa Tamora, interpretată diabolic de Camelia Maxim. Anca Androne se confruntă cu rolul mut al Laviniei şi o face, din fericire, cu simţul măsurii, într-un spectacol a cărui deviză este excesul.

Alexandru Darie (1959, Bucureşti): **Paracliserul** de Marin Sorescu (Studioul Casandra, 1982), **Săptămâna luminată** de Mihai Săulescu (1984), **Jolly Jocker** de Tudor Popescu (1985), **Amadeus** de Peter Shaffer (1986) – T. de Stat, Oradea. **Zece hohote de râs** de Tudor Popescu (1987), **R.U.R.** de Karel Capek 1985) - T. Tineretului, Piatra Neamţ. **Cameristele** de Jean Génet

(T. Mic, 1988), **Visul unei nopţi de vară** (T. de Comedie, 1990), **Mult zgomot pentru nimic** (Oxford Stage Companie, Anglia. 1992), **Mizantropul** de Molière (Performing Art Center, New York, 1992), **Mephisto** după Klaus Mann (T. Bulandra, 1992), **Uriaşii munţilor** de Luigi Pirandello, **Equus** de Peter Shaffer, **Marat-Sade** de Peter Weiss (Kammerspiele im E-Werk, Freiburg, Germania. 1993), **Poveste de iarnă** de William Shakespeare (T. Bulandra, 1994), **Trei surori** de A.P.Cehov (T. Bulandra, 1995), **Julius Caesar** de William Shakespeare (T. Bulandra, 1995), **Regele Lear** de William Shakespeare, **Duhul pădurii** de A.P.Cehov (Mechels Miniatur Theatre, Belgia, 1995), **Omul cel Bun din Seciuan** de Bertolt Brecht, **Macbeth** de William Shakespeare (Ghinza Season Theatre, Tokio, 1996), **1794** de Georg Büchner-Camil Petrescu-Romain Rolland (T. Bulandra, 1997), **Iluzia Comică** de Pierre Corneille (T. de Comedie, 1999), **Anatomie. Titus. Căderea Romei** de Heiner Müller (T. Bulandra, 2002). Spectacole de operă: **Don Giovanni** de W.A. Mozart (Opera Naţională, Bucureşti, 2002).

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Dan Puric, Costumele, Teatrul Nottara, 2000.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Dan Puric

Să fi dispărut cu totul cuvintele? Costumele. Omagii vesele şi triste.

Să fi dispărut cu totul cuvintele? Retractil şi interiorizat, suspicios în prima parte a carierei sale, pe când era actor la Botoşani, poate tocmai pentru că în mintea sa germinau proiecte mai puţin obişnuite, Dan Puric s-a hotărât să vorbească puţin şi să exprime mult, deşi, la rigoare, s-a arătat un bun vorbitor. Nemulţumit de spectacolele în care juca, dorea "un teatru pentru toţi". Şi, cum putea fi acest teatru pentru toţi (bărbaţi, femei, copii, români, chinezi şi surdo-muţi) altfel decât un teatru fără cuvinte? Redescoperind străvechea artă a pantomimei, el i-a adăugat enorm pentru că în spectacolele care l-au consacrat (**Toujours l'amour, Costumele, Made în Romania**), adună la un loc toate artele spectacolului fără cuvinte: muzică, dans, comedie cinematografică mută. Munca la un asemenea spectacol trebuie să fie istovitoare, dar sinteza rezultată răsplăteşte eforturile. Nimic nu este nou: nici mimica suav-complice à la Charlot, nici mişcarea în stilul automatelor din orologiile medievale, nici stepul sau parodiile de dansuri naţionale. Dar sinteza lor îi aparţine numai lui Dan Puric. Este un teatru greu de făcut pentru că nu se sprijină pe un corp de texte dialogate care te pot scoate oricând din încurcătură, ci doar pe o partitură, pe un caiet coregrafic. Să fi dispărut cu totul cuvintele? Nu încă. Dan Puric se sprijină pe texte chiar dacă acestea dispar în versiunea finală. Are, fără îndoială, un **script**, un desfăşurător sau măcar un synopsis, dar procesul său de creaţie urmăreşte dâra cuvintelor şi nu cuvintele înseşi. Asişti, râzând din toată inima, la toate versiunile posibile ale amorului în **Toujours l'amour** şi nu simţi nevoia cuvintelor decât uneori, când mărturiseşti vecinului de fotoliu ce anume ai înţeles. Alteori apar secvenţe în care vorbirea este simulată: o rumoare indistinctă. Parcă asişti la un spectacol al limbii care nu există încă, dar va exista. Îţi vine să crezi că teatrul lui Dan Puric este lingvistic tocmai prin absenţa evocatoare a cuvintelor. Dincolo de toate acestea, ne dăm seama cât de important este, în teatru, a şti să nu vorbeşti, cât talent îţi trebuie să te poţi lipsi de cuvinte. Cel puţin tot atât de mult cât îţi trebuie

ca să le foloseşti artistic. Nici nu prea este nevoie de text în succesiunea de scenete care alcătuiec aceste spectacole. Doar de o anumită experienţă de viaţă, pentru că întâmplările legate de dragoste sau moarte (ca într-o scenă tragică din **Toujours l'amour** în care perechea dispare pe o cortină de întuneric şi rămân în scenă două scaune goale (e de mirare ce poate face Dan Puric cu numai două scaune într-un întreg spectacol) încât orice cuvânt ar cădea ca nuca-n perete. Carmen Ungureanu, cu eleganţa şi seducţia sa insinuantă îl acompaniază până la simbioză, de unde şi senzaţia de bijuterie minuţios şlefuită, şi, totuşi, ce bine te simţi având "în sânge" cuvintele unei limbi.

Costumele. Actorii lui Dan Puric din **Costumele** sunt marionete de orologiu, bibelouri de porţelan, soldăţei de plumb dar şi, noutate, marionete rock sau fashion. Cultura este luată în răspăr şi tragedia în zeflemea. Celebra batistă a Desdemonei este multiplicată până la delirul comic: oricine o posedă, chiar şi Desdemona. Actorii marionetă ai lui Dan Puric sunt foarte disponibili la micul infern uman în care se implică bucuroşi pe parcursul unor mici anecdote despre iubire şi ură, trădări, războaie, concerte rock, parade ale modei. Ceea ce te poate interesa în **Costumele**, nu mai este nici stepul, nici pantomima, ci aspiraţia actorului de a fi marionetă. Tendinţă neobişnită, după ce sute de ani, marioneta a încercat să fie cât mai vie, să devină actor sau cât mai apropiată de acesta. "Marioneta cu suflet", păpuşa căreia îi atribuim o viaţă secretă, a creat nu numai ciudate obiecte animate dar şi frumoase pagini uitate între care **A murit păpuşa** de Ion Sava. Dan Puric ne arată actori care vor să fie marionete, fără a fi cu adevărat, după cum nici marionetele nu reuşesc să fie oameni cu adevărat. Ne aflăm, astfel pe un **no man's land**, un teren artistic de frontieră între animat şi neanimat. Marionetele umane ale lui Puric au foarte mult din mecanica mişcării unui Chaplin care face ca tot ce întreprinde să fie caraghios, oricât de tragică ori sublimă ar fi pornirea. "Scena recrutului" concentrează în câteva minute o întreagă artă de frontieră. Sursa este, aici, nu numai pantomima ci şi filmul mut din epoca de aur a comediei cinematografice. Nou este şi faptul că deşi un spectacol de pantomimă foloseşte, de regulă, recitalul sau grupuri mici de actori, Dan Puric pune la lucru 20 de actori tineri şi foarte tineri, un grup de discipoli devotaţi ce pot constitui o şcoală exemplară pentru bunul actor român care neglijează eforturile presupuse de educaţia corporală. Este şi un alt delir, al costumelor, în acest spectacol în care scenografii Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar se răsfaţă pe o suprafaţă culturală de specialitate foarte amplă, de la reconstituirea costumelor rococo din statuetele de porţelan, la costumele de anticipaţie din paradele modei.

Omagii vesele şi triste. La oricine te-ai fi aşteptat să facă un spectacol omagial în afara lui Dan Puric. Pentru că **Cei 150** omagiază nu numai 150 de ani de teatru românesc (în 1852 s-a înfiinţat Teatrul cel Mare, viitorul Teatru Naţional din Bucureşti) ci şi câteva mari evenimente istorice care au însoţit această evoluţie

(Unirea Principatelor, Războiul de independenţă, primul razboi mondial, al doilea, nimicirea clădirii Teatrului Naţional, comunismul şi sovietizarea). Este nedrept că lucrurile se opresc aici: teatrul românesc (inclusiv Teatrul Naţional din Bucureşti care este personajul principal al lui Dan Puric) a continuat să existe încă cincizeci de ani care sunt trecuţi sub tăcere. Actor şi auto-regizor, Dan Puric şi-a făcut o adevarată profesiune din a spune multe lucruri în puţine cuvinte sau, cel mai adesea, fără cuvinte. El şi cei treizeci de ucenici ai săi fac, de regulă, pantomimă pură sau îşi mişcă buzele imitând vorbirea, ca în desenele animate. De data aceasta, renunţă la tăcerea absolută a pantomimei şi, din când în când, se rostesc fragmente de text. Omagiile, de orice tip, au devenit nesuferite şi din cauza excesului de cuvinte, mereu aceleaşi. Dar, teatrul tăcut al lui Dan Puric este capabil să acrediteze cele mai dificile subiecte. Unirea Principatelor este marcată ingenios printr-un cadou: o **boîte à musique** din care răzbat cateva acorduri din Hora Unirii. Omagiul lui Dan Puric nu mai este eroic, încruntat şi scrobit ci, adesea, plin de umor: sfârşitul razboiului de independenţă este reprezentat de Carol I care primeşte defilarea eroilor de la Plevna şi Griviţa cu saluturi milităreşti mecanice. Dar cele mai mari efecte vizuale sunt în scenele finale când uraganul comunismului înghite personajele sub magma roşie, o folie de mătase prin care supravieţuitorii îşi fac loc cu greu pentru a lua o gură de aer proaspăt şi agită braţele cu disperare, cerând ajutor celor rămaşi pe dinafară. Oricare din aceste evenimente, evocate în cuvinte, păreau excesive şi jenante. Prin tăcere şi semi-tăcere, ele devin emoţionante. Urmărim o suită de secvenţe din istoria spectacolului românesc de teatru ce devin mici sinteze: scene din marile spectacole comprimate la câteva zeci de secunde (excelentă **Steaua fara nume** redusă la întâlnirea visătoare dintre Mona şi Miroiu, întreruptă brusc de claxonul maşinii lui Grig) dar şi rezumate din **Hamlet, O scrisoare pierdută** (cu discursul lui Caţavencu interpretat exorbitant de Dan Puric în tehnica umbrei proiectată pe un ecran), **Fântâna Blanduziei,** etc. Este cel mai scurt şi mai seducator curs de istorie a teatrului. Un curs eliptic pentru că nu se pierde în amănunte, ci face apel la memoria culturală a spectatorului, obligat să adauge de la sine informaţiile care lipsesc. Apariţia primului Conservator de artă dramatică (cu Constantin Dinulescu în rolul Profesorului de teatru, probabil Costache Aristia) n-ar avea nici un sens dacă nu am şti nimic despre acel teatru patetic şi retoric, atât de înduioşător care se făcea în secolul al XIX-lea. De altfel, întreg teatrul lui Puric (pantomima, în general), face apel la perspicacitatea spectatorului care se simte grozav de mulţumit dacă ghiceşte ce a vrut să spună mimul. Sigur, metoda lui Puric este ilustrativă dar **ilustraţia** nu este niciodată o copie realistă după natură. Nici nu poate fi realist teatrul lui Puric: oamenii care tac (arătând, parcă, ce stupid este să vorbeşti tot timpul) fiind tot ce se poate mai anti-realist. Ultimul evocat, prin voce sau proiecţii, este George Vraca. Ne lipsesc ceilalţi, de la Alexandru Giugaru până la George Constantin. Spectacolul începe cu o vizită în Muzeul Teatrului Naţional a

unui grup de turişti, mai mult sau mai putin atenţi, şi era firesc să se încheie cam în acelaşi fel, altminteri se cheamă ca am pierdut personajele pe drum.

Dan Puric (1959, Bucureşti): **Pantomimia, Toujours l'amour** (1998, T. N. Bucureşti), **Costumele,** (2000, T..Nottara,), **Made în Romania** (Centrul European Bucureşti, 2002), **Cei 150** (2002), **Hic sunt Leones** (2003) - T.N. Bucureşti.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Petru Vutcărău, Voci în lumină orbitoare de Matei Vişniec. Teatrul Eugen Ionescu, Chişinău, 1995.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Petru Vutcărău

Momente şi schiţe de Matei Vişniec. Strigătul. Încurcăturile de la Teatrul Mic

Momente şi schiţe de Matei Vişniec. După **Chiriţa în Iaşi** la Teatrul Naţional din Chişinău, într-o lectură care îl făcea foarte interesant pe Vasile Alecsandri, Petru Vutcărău trece fără inhibiţii la capătul celălalt al dramaturgiei româneşti cu **Voci în lumina orbitoare (Teatru descompus,** în formula originală) de Matei Vişniec. Ciudat şi atrăgător, în acelaşi timp, este că Vişniec pare că scrie teatru, fără a dori acest lucru cu tot dinadinsul. Textul său păstrează din caracteristicile dramaticului teatralitatea vocilor pe care "le aude" şi le transcrie. Este o suită de monologuri atroce situate între proză şi poezie, de regulă narative ("poezie de notaţie"), un fel de **contes drolatiques**, parabole, se înţelege, dar cu mesajul decent camuflat. Ipoteze fantastice, incredibile sau hilare prin modul de a relata monstruozităţi cu aerul cel mai senin cu putinţă. Pare, în altă ordine de idei, că Vişniec reia specia realistă a **momentelor şi schiţelor** lui Caragiale, din perspectivă suprarealistă. De altfel, apetitul confesiv al personajelor este încă o legătură cu Caragiale. Dar personajele nu mai sunt de căutat prin braseriile bucureştene ci ţâşnesc din conştiinţa acută şi sensibilitatea exasperată a europeanului contemporan. **Momentele** lui Vişniec fotografiază "la minut" o realitate interioară ce coincide sau nu, cu propriile tale angoase de care iei cunoştiinţă prin şocul revelaţiei. Avantajul este că, epurate de orice determinări realiste, psihologice, sociale, istorice (cu foarte puţine excepţii, ca în suita de episoade despre "spălarea creierelor"), aceste **momente,** primesc valori metafizice, depăşind simpla caricatură sau comedia de caracter. Temele sunt obsesive: senzaţia de mistuire a corpului însoţită de voluptatea de a fi devorat (**Voci în întuneric I, Dresorul**), invazia oribilă a organicului (fluturi, melci, etc.), captivitatea solitudinii (**Omul din cerc**), deprecierea fiinţei umane (**Omul-ladă de gunoi**), halucinaţia morţii (**Omul cu calul**), totul pe fondul unui cinism universal. Oameni singuri, sau mai degrabă, vocile unor oameni singuri, eroii lui Matei Vişniec găsesc în monolog ocazia unică a defulării. Imaginile se nasc dintr-o repulsie

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

minuţioasă, analitică, febrilă faţă de agresiunea organicului ce declanşează mecanismele unei fantezii avidă de amănunte ostile: o voluptate a repulsiei ce poate transforma totul în plăcere ca în **Voci în întuneric I** unde cea mai cumplită moarte se transformă în cel mai profund extaz. De aici, prezenţa acelui bestiar compus din vietăţi mici dar prolifice, insecte sau gasteropode, uneori inventate prin împerecherea regnurilor (**ploaia animal**) sau prin fabuloase viziuni carnasiere (**animalul cu patru guri**). Tehnica este a înaintării din deducţie în deducţie şi a supradimensionării prin noi şi noi detalii a unei ipoteze iniţiale sleite de ultimele sale consecinţe. Rezultatul paradoxal al acestei tehnici a supralicitării logice, a sofismului, îl găsim, între altele în monologul filozofului care cultivă varză dar recoltează iepuri. De obicei, însă, aceste ultime consecinţe nu sunt atât de vesele ci sângeroase, apocaliptice, pline de o cruzime jovială. Petru Vutcărău recompune elementele autonome ale acestui "teatru descompus" utilizând un text separat (**Suflerul fricii**) dar, mai ales, acel "teatru de grup" pe care Vutcărău îl face exact şi expresiv. Corpul uman – graţia sau dizgraţia lui – este limbajul preferat al regizorului, asistat totdeauna, pentru control, de un coregraf (Angela Donii). În cele din urmă, teatrul de grup va fi repudiat de forţa expresivă a textului, a doua jumătate a spectacolului desfăşurându-se în succesiunea independentă a monologurilor. Singuri cu textul, fără protecţia grupului şi fără un camuflaj regizoral special, actorii de la Teatrul Eugen Ionescu din Chişinău (Boris Cremene, Margareta Pantea, Mihaela Strâmbeanu, Angela Scorca, Nelli Cozaru, Alina Lungu, Vitalie Drucec, Valentin Zorilă, Petru Moistric, Andrei Moşoi, Alexandru Cozub şi Ala Menşicov) se descurcă de minune ca individualităţi, după ce se dedicaseră, fără rezerve, imaginii de grup. Iar costumele Taniei Popescu nu sunt doar şic ci au coerenţa unei viziuni.

Strigătul. Abandonând bagheta regizorală, Petru Vutcărău se întoarce, adesea, la meseria de bază, aceea de actor. În **Regele moare,** admirabil ceremonial grotesc şi sublim, Petru Vutcărău era propriul său actor. În Bérenger el se autopastişează, îşi caricaturizează propria dramă, în felul în care o făcea Ştefan Iordache în **Titus Andronicus**. Abia în final, în monologul susţinut în picioare pe tron, cu mantia regală prelungindu-i înălţimea, ca într-un desen al zborului, Bérenger se eliberează de sub controlul raţiunii ironice iar drama se descătuşează în toată adâncimea. De data aceasta, se lasă ghidat de Volea Vaha, profesoară de teatru şi eseistă în Sankt Petersburg care ne introduce în hăţişurile obscure ale unei drame de Tennessee Williams, nu lipsită de inflexiuni freudiene, tradusă pentru prima dată în româneşte cu titlul **Strigătul.** Piesa ne pune în faţa celei mai pure formule de teatru în teatru. Doi actori săraci, Clara şi Fenice Devoto, soră şi frate, se pregătesc să joace, într-o sală rece şi pustie, ceea ce pare a fi ultimul lor spectacol cu aşa numita **piesă pentru doi.** În piesă, un alt cuplu soră-frate trăieşte într-un loc blestemat: apartamentul în care părinţii lor s-au automasacrat ori copiii înşişi s-au debarasat de ei în mod bestial, pentru a pune la adăpost incestul care îi uneşte. Spaima de oamenii care i-ar

putea insulta, jucată cu energie viscerală de Petru Vutcărău în Prologul spectacolului, este mai puternică decât foamea şi îi ţintuieşte într-un spaţiu închis care îi terorizează. Spectacolul se încheie odată cu plecarea ultimului dintre puţinii spectatori. Cei doi actori rămân suspendaţi în propria lor dramă: spaţiul de joc este o clădire fără ferestre, cu o singură uşă, şi aceea încuiată. Realitatea nu este cu nimic mai atrăgătoare decât ficţiunea care tocmai s-a încheiat. Încercând să se smulgă din carcera ficţiunii, cei doi actori plonjează în prăpastia realităţii care o include pe prima. "Hai să ne întoarcem în piesă" spune Fenice încercând să se salveze într-o ficţiune incestuoasă, pentru a păcăli o realitate opresivă. Este cea mai semnificativă replică din acest text pe cât de puţin cunoscut, pe atât de puternic al lui Williams. O dramă a exasperării, cu decoraţiuni metaforice rafinate şi obsesive. Între altele, "floarea soarelui bicefală", vorbind despre orizonturile solare inaccesibile pentru acest cuplu păgân şi despre deznădejdea surdă care a fost totdeauna sursa creaţiei dramaturgului merican. Se spune că Volea Vaha ar fi optat pentru Chişinău tocmai pentru tipul special de actor pe care îl reprezintă Petru Vutcărău. Ea a lucrat drama în cel mai nobil stil psihologic, cu gradări şi degradări atent elaborate, fără a reuşi, cel puţin deocamdată, să elimine trăirile excesive în evoluţia Alei Menşicova/Clara. Insistenţa regizoarei pe etilismul Clarei o şi absolvă, la urma urmei, pe Ala Menşicova de absenţa nuanţelor. Ea începe în forţă cu o scenă de alcoolism disperat şi urcă în intensitate până la asurzitor, pentru a găsi tonul just abia spre final. În schimb partenerul ei, Petru Vucărău, etalează o paletă bogată de expresii exterioare, de la mimică, la sugestii acrobatice sau contorsioniste şi, de aici, la pantomima cu contururi hieratice, încât prezenţa lui devine valoare teatrală în sine, dincolo de cuvintele pe care le rosteşte. De altfel, întregul spectacol, creat sub supravegherea coregrafică a aceleiaşi Angela Donii, se desfăşoară sub semnul acestui hieratism malign.

Încurcăturile de la Teatrul Mic. Zgomotos până la limita plafonului fonic, **Noaptea încurcăturilor** de Oliver Goldsmith este, cu toate acestea, un spectacol jucat cu poftă şi pus în scenă cu inventivitate de amănunt, chiar un pic obsedat de detaliul pe gaguri. Gama procedeelor comice evoluează de la comicul rudimentar şi grimasă (Cristian Iacob în Tomy Lumpkin), până la umorul solemn şi rece al lui Mitică Popescu (Domnul Hardcastle) sau acela "demn" al lui Claudiu Istodor (sir Charles Marlowe), şi, de la afectarea caricaturală a "dicţiunii nobile" la Cătălina Mustaţă (Kate), până la mobilitatea fizionomiei şi "transformismul" Cocăi Bloos (Doamna Hardcastle) pe care, de la Silviu Purcărete (**Danaidele**) încoace, toţi regizorii "o împachetează", incredibil, într-o cutie. Au tiparul lor comic şi îl exploatează cu aplomb, Papil Panduru, Nicolae Praida, Avram Birău, servitorii "reciclaţi", prin cursuri intensive, de stăpânul lor, asemenea ţăranului Ion din **Chiriţa** lui Alecsandri. Pentru toţi, Petru Vutcărău a găsit câte ceva. Chiar şi pentru tânărul Marlowe, sclifosit şi franţuzit, ca o dovadă în plus că **marivaudajul** nu îi era

străin lui Goldsmith, confuz, ca şi prietenul său Hastings (Emil Hoştină) şi rătăcit, în interpretarea lui Florin Piersic junior. Dar, ca în toate spectacolele lui Vutcărău, elementul teatral cel mai important este **grupul** pe care îl dirijează Angela Donii, coregrafa care îl asistă cu un simţ special al teatrului. Scenografia Ştefaniei Cenean (parcă prea multă pe scena de la Teatrul Mic) ascunde, în dosul paravanelor de răchită ce restituie lumea aristocraţiei rurale din piesa lui Goldsmith, cortegii de trucuri: felinare, braţe, capete, firide. O trupă de "nebuni" pentru care antrenamentul fizic contează tot atât de mult ca şi talentul. Spectacolul este molipsitor prin ritm, culoare şi frivolitate.

Petru Vutcărău (1960, Bardar/Ialoveni, Basarabia): **La Veneţia totul e altfel** de Val Butnaru (T. Luceafărul, Chişinău, 1989), **Hei, oameni buni** de William Saroyan, (1991), **Cântăreaţa cheală** de Eugène Ionesco (1991), **Aşteptându-l pe Godot** de Samuel Beckett (1991), **Iosif şi amanta sa** de Val Butnaru (1992), **Regele moare** de Eugen Ionescu – în colaborare cu Mihai Fusu, (1993), **Chiriţa în provincie** de Vasile Alecsandri (1993) – T. Eugen Ionescu, Chişinău. **Ciocanul** de Gilles Pidoux (T. Mihai Eminescu, Botoşani, 1994), **Voci în lumina orbitoare** de Matei Vişniec (T. Eugen Ionescu, Chişinău, 1995), **Şi cu violoncelul ce facem?** de Matei Vişniec (T. de Stat, Oradea, 1995), **Revizorul** de N. V. Gogol (T. Eugen Ionescu, 1997), **Noaptea încurcăturilor** de Oliver Goldsmith (T. Mic, Bucureşti, 1998), **Visul unei nopţi de vară** de Wiliam Shakespeare (T. Eugene Ionesco, 1999), **Florile răului** după Charles Baudelaire (Festivalul de la Avignon 1999), **Sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia** de Matei Vişniec (T. de Stat Oradea, 1999), **Tartuffe** de Molière (T.N. Iaşi, 2000), **Salonul nr. 6,** de A.P. Cehov (Teatro del Frizzo, Torino, Italia, 2000), **Fecioara şi moartea** de Ariel Dorfman (T.N. Iaşi, 2001), **Lupii şi oile** de A. N. Ostrovski (T.Eugene Ionesco, 2002), **Maşinăria Cehov** de Matei Vişniec (Theatre Les Aires, Die, Franţa şi Teatrul Eugen Ionescu, Chişinău, 2002), **Patimile după Andrei** după Salonul nr. 6 de A.P. Cehov (T. A.P. Cehov, Chişinău, 2003)

Beatrice Bleonţ, Romeo şi Julieta de William Shakespeare. Teatrul Naţional, Bucureşti, 1994.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Beatrice Bleonţ

Romeo şi Mercutio. Un vis teatral cu regizorul pedepsit. Claudiu Bleonţ şi reabilitarea declamaţiei. Un film pe scenă. Teatru pentru public.

Romeo şi Mercutio. Este inexplicabil faptul că, în plin imperialism shakespearian, **Romeo şi Julieta**, cea mai "comercială" dintre tragediile elisabetane, nu s-a jucat de foarte multă vreme. Beatrice Bleonţ a rupt tăcerea ce s-a aşternut asupra delicatei tragedii care a consolidat un cult european al iubirii absolute, marcând şi un moment jubiliar: patru secole de la apariţia piesei (1594). O face cu lipsa de prejudecăţi şi inhibiţii a generaţiei sale. O generaţie mai apropiată de Mercutio decât de Romeo, nu numai eficientă şi pragmatică, dar şi cenzurată de un necruţător simţ al ridicolului care o face să parodieze orice surplus pozitiv. Nimic mai uşor de parodiat decât sublimul, iar **Romeo şi Julieta** este atât de saturată de sentimente şi atitudini sublime (de la iubirea dintre copii, la ura dintre părinţi şi, de aici, la stilul literar), încât nu s-ar putea adăuga nimic fără a cădea în exces. Numai în acest context putem înţelege lectura "la rece" efectuată de Beatrice Bleonţ care pune o bună parte a dramei sub semnul parodiei, fie contaminând nobleţea consacrată a atitudinilor cu incidente comice sau burleşti, mai ales pe textul soţilor Capulet, cuprinşi, intermitent, de amuzante febre erotice. Ana Ciontea/Lady Capulet şi Armand Calotă/Capulet, răspund savuros acestui burlesc alogen. Nu arhetipul iubirii pure pe care îl reprezintă ilustrul cuplu, nici ura dintre două familii, satisfăcută de succesiunea de asasinate, o interesează pe Beatrice Bleonţ, ci comentariul pe marginea a două tipuri de comportament masculin. Unul halucinant (liric, efeminat, înaripat) al lui Romeo, altul hedonist, masculin, rutinat şi cinic al lui Mercutio. Astfel, se clarifică senzaţia (incertă la temperatura vizionării) că proporţiile dintre scene sunt modificate, apariţiile lui Mercutio fiind amplificate cu bună ştiinţă, de fiecare dată puse în valoare de jocul intens colorat al lui Claudiu Bleonţ dar şi printr-o figuraţie corespunzătoare ce asigură "solistului" un fundal docil şi admirativ. Contribuţia lui Claudiu Bleonţ la constituirea acestei lumi ce stă sub zodia farsei este hotărâtoare.

Nu este, oare, o imensă farsă acel contratimp tragic al acţiunilor care nimiceşte construcţia raţională a părintelui Lorenzo (şi el un mehenghi pus pe şotii, cu o figură cuvioasă de profet biblic în interpretarea lui Constantin Dinulescu) privind unirea celor doi îndrăgostiţi ?

Un vis teatral cu regizorul pedepsit. După ce ai văzut **Visul unei nopţi de vară** creat de Beatrice Bleonţ cu actori unguri şi români pe o colină, în apropierea ruinelor catedralei de la Zsambek (Ungaria), într-un "aer liber" încă fierbinte după căldura primei zile de august, ţi se pare că totul s-a petrecut, cu adevărat, într-un **mid-summer night dream.** După o zi toridă, ţi se pare că halucinezi, că marginile dintre real şi magic se şterg, că lumea reală este controlată şi manipulată de zeităţile pădurii din feeria lui Shakespeare care, în viziunea regizoarei, sunt implacabile şi tăcute. O lume tăcută, şi, din acest motiv, superioară spiritual în comparaţie cu aceea zgomotoasă de la curtea "ducelui" Teseu şi a nesupusei regine a amazoanelor, Hyppolyta. Orice urmă de text aparţinând lui Oberon, Titania, Puck şi celelalte spirite din piesa lui Shakespeare a dispărut, fiind înlocuit de pantomimă şi coregrafie, mai potrivite, parcă, pentru a exprima taina acestei lumi a duhurilor noctambule pe care, în ambianţa de la Zsambek, le simţi în imediata apropiere. Este pentru prima dată când spiritele, părăsite de Shakespeare în pădurea lor, sunt aduse, în final, la ceremonia nunţii regale a lui Teseu cu Hyppolita (o altă "scorpie îmblânzită" jucată de Egri Kati) şi a perechilor dezbinate de stângăcia acelui "ucenic vrăjitor" care este Puck. Un personaj foarte bine motivat regizoral şi excepţional exprimat prin mijloace plastice. O creatură situată la frontierele dintre uman, animal şi vegetal, interpretată cu elasticitate corporală de George Călin. Un "instrument" teatral cu ajutorul căruia regizoarea solicită lumea invizibilă a spiritelor făcând acesibile puterile oculte, imperceptibile, dar aflate în imediata apropiere. Uneori, te simţi ales că îl poţi vedea pe Puck în timp ce perechile de îndrăgostiţi din piesă nu au habar de prezenţa lui. Contrastul între realitatea subtilă (invizibilă dar sesizabilă) a spiritelor pădurii şi goana pământeană după iubire este de un comic desăvârşit. Disputa dintre Lysander/Takátsy Peter şi Demetrius/Schneider Zoltan, cărora le-a căşunat că sunt nebuni de iubire după Helene/Szalay Mária, uitând complet de Hermia/Botos Eva, este de antologie. Coborâm amuzaţi pe scara spiritului, cum ne propune Beatrice Bleonţ, ajungând la grupul meşteşugarilor atenieni, treapta rudimentară a scării, dar şi punctul maxim de succes al spectacolului. Transformarea bunului meşter Bottom în măgar este încununarea ideii că am ajuns la limita de jos a senzualităţii. Pe cât de imperială şi evanescentă este prezenţa lui Claudiu Bleonţ în Oberon, pe cât de ezoterică este balerina Simona Matei în Titania – două apariţii fabuloase prin machiajul şi costumele Doinei Levintza – pe atât de pământeni sunt Dorel Vişan/Bottom şi ai săi. Citeşti, fără să vrei, despre marea deosebire dintre artă şi meşteşug: de o parte arta magică a lui Oberon care îi îngăduie să-şi ofere şi voluptatea răzbunării punând pe Hyppolita să vadă un idol masculin într-un măgar, pe de alta, magia rudimentară

a teatrului amatorilor din Atena. În fine, cel mai riscant este, în teatru, să strecori idei teoretice. Beatrice Bleonţ îşi asumă şi acest risc. În **Visul** lui Shakespeare ea trăieşte **coşmarul** regizorului trădat de actori. Supradimensionează rolul insignifiantului Dulgher (interpretat cu grimase a la Benny Hill de Bán Janos) care trece printre protagonişti, fiind regizorul spectacolului **Prea jalnica comedie şi prea cruda moarte a lui Piram şi a Thisbei** pe care îl pregătesc meşteşugarii atenieni în onoarea nunţii regelui Teseu. Efectul asupra Curţii este, cum se ştie, dezastruos stârnind regelui pofte ucigaşe. El va dărui "artiştilor" funii de spânzurat dar dacă, în cele din urmă, îi iartă, regizorul va fi pedepsit. Este aici o confidenţă teoretică pe care Beatrice Bleonţ ştie să o facă în chip amuzant. Ea însăşi îi lasă pe actori să facă tot ce le trece prin minte. Dorel Vişan/Bottom se freacă la ochi cu ceapă, să-şi provoace lacrimi de durere în rolul nefericitului Piram care îşi vede iubita sfâşiată de leu, Radu Panamarenco emite o măreaţă râgâială, Nicolae Poghirc expune irezistibile candori feminine în rolul Thisbei, tenorul Octavian Voicu din Timişoara, în rolul Croitorului, nu poate să facă altceva decât să cânte arii din opere iar Ion Rizea (Stareling) este atât de binevoitor şi nătâng încât scoate din minţi pe cel mai binevoitor regizor. Multe din soluţiile spectacolului sunt impuse de lucrul cu o echipă mixtă, maghiaro-română, dar, pentru un public maghiar de unde şi ideea că poporenii care pregătesc spectacolul cu Piram şi Thisbe sunt români care sparg ceapa cu pumnul, ascultă cântecul **La Calul Bălan** înregistrat pe casetă şi îl scot din minţi pe regizorul care este, desigur, ungur. Între altele "naţionalizarea" grupului de meşteşugari transformă "visul unei nopţi de vară" într-un vis de armonie româno-maghiar.

Claudiu Bleonţ şi reabilitarea declamaţiei. Claudiu Bleonţ crede cu atâta fanatism în rolul Poetului din **Cerşetorul** de Reinhard Johannes Sorge încât nu este exclus ca el să fi fost inspiratorul curajosului spectacol de la Timişoara. Între Georg Büchner şi Wilhelm Borchert, Sorge este al treilea geniu precoce al dramaturgiei germane cu aripile frânte la numai 24 de ani (a murit în 1916, în război), după ce a scris acest text programatic al expresionismului. Destinul lui seamănă până la identitate cu acela al lui Mihai Săulescu, poet precoce şi autorul unei piese stranii, **Săptămâna luminată**, victimă, ca şi Sorge a primului război mondial în care se înrolase ca voluntar. Sorge este poet şi singurul personaj posibil al poetului este el însuşi. Piesa este, în bună măsură, un document autobiografic. Puţine ecouri răzbat dinafară: vizita uui prieten însoţit de un mecena care vrea să cumpere geniul pur al Poetului. În rest, proiecţii ale unei conştiinţe de sine incendiare şi ale unei memorii rănite pentru care contactul cu lumea a fost violent şi brutal. Obsesiile sunt cele fundamentale: societatea, amorul, moartea, familia, mai ales familia, care ocupă întreg actul al doilea. Ele ţâşnesc din maşina de scris şi, parcă, se aliniază în spatele poetului după ce au trecut prin ochiul regizoarei care vede totul în culori violente, aşa cum au fost scrise. Din loc în loc, versuri de o frumuseţe uimitoare, cu răsuciri

shakespeariene, pe care nu mai credeai că le poţi asculta în teatru, după o atât de lungă şi obositoare supremaţie a imaginii şi mişcării. Atitudinea lui Sorge este a unui damnat romantic, a unui revoltat. Doar personajele colective (cititorii de ziare, cocotele, piloţii) şi nevoia de strigăt anunţă expresionismul. Beatrice Bleonţ a pariat pe un text extrem de dificil al cărui subiect este însuşi procesul de creaţie: Poetul scriindu-şi opera. Iată o situaţie cum nu se poate mai vitregă ca ofertă scenică. Spectacolul poartă caracterul fragmentar al unui text în care logica subiectului a fost pulverizată pentru logica obsesiei. Nu cu o desfăşurare narativă avem de-a face acum, ci cu eşantioane de umanitate disparate, asamblate şi etalate după un joc capricios al redactării. Bogăţia este a imaginii plastice. Este excepţional contrastul dintre lumea floral, vegetală creată de scenograful Constantin Ciubotariu şi obsesia nebuniei şi a morţii trăită cu sensibilitate maladivă de Sorge. Dar şi a scenelor de grup compuse cu bun gust de Beatrice Bleonţ. O revelaţie este creatoarea costumelor, Magdalena Mănescu, care lucrează pe registre variate de la costumul negru de "înger căzut" al lui Claudiu Bleonţ, pînă la costumele funambuleşti din scena fornicaţiunilor erotice din prolog. Dacă spectacolul este, cu adevărat, memorabil, aceasta se datorează lui Claudiu Bleonţ ce pare să-şi fi găsit textul care să-l exprime deplin. Jucând rolul Poetului, pare că se desăvârşeşte pe sine. Este un triumf al declamaţiei în care puţini mai credeau. Claudiu Bleonţ reabilitează ardoarea şi monumentalitaea pozei romantice.

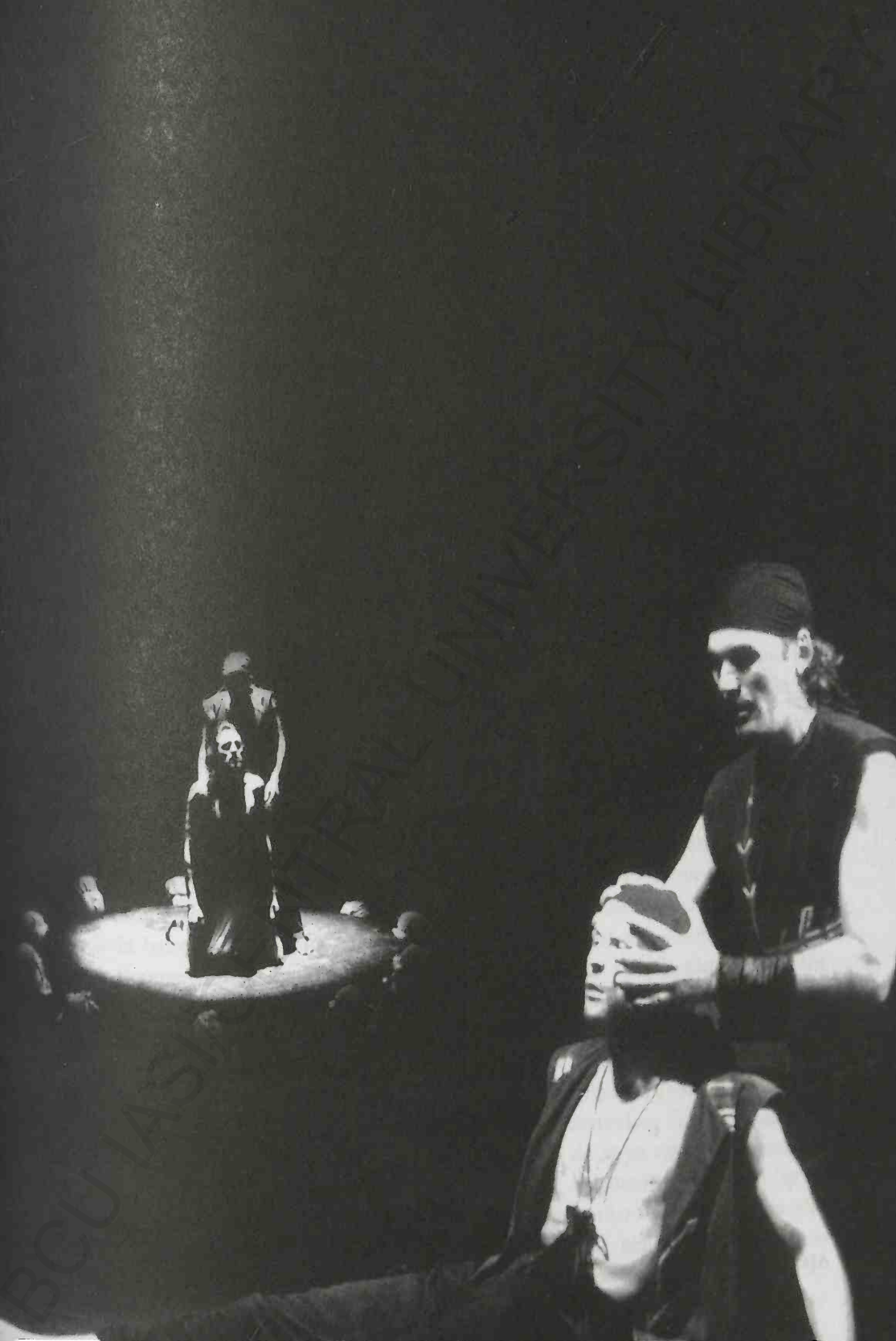
Un film pe scenă. Pretextul comic al parodiei s.f. **Ivan Vasilievici** a disidentului antistalinist Mihail Bulgakov este generos: administratorul unui bloc de locuinţe, Ivan Vasilievici Bunşa Koreţki care seamănă cu Ivan cel Groaznic, este proiectat, pentru o clipă, pe tronul cumplitului ţar în timp ce acesta, este "chemat" în Moscova secolului trecut. Chemarea o face inventatorul Timofeev care a pus la punct în atelierul său din subsolul blocului o "maşină a timpului". Confruntarea celor doi eroi cu epoci istorice diferite are efecte hilare, dar şi subversive pentru că apariţia ţarului nemilos în Moscova anilor 30 putea fi luată (după cum a şi fost) ca o aluzie la Stalin. Numai că disidenţa stalinistă este înecată în umor. Ţarul nu este mai puţin stângaci într-un bloc de locuinţe din epoca lui Stalin, decât administratorul pe tronul ţarului. Beatrice Bleonţ apasă pe asemănarea dintre totalitarismul medieval al ţarului şi terorismul de stat stalinist, mai ales prin prologul cinematografic cu proiecţii ale unor filme documentare ale revoluţiei din octombrie, dar textul este rebel prin umor şi nu se lasă uşor transformat în pamflet politic. Spectacolul este "uluitor" prin excesul de efecte scenice şi cinematografice iar maşina timpului este un dispozitiv fabulos ce aruncă spoturi luminoase rotative ce înghit sala de spectacole. Un adevărat "film pe scenă", jumătate serios, jumătate copilăros, bun pentru toate vârstele. Decorul lui Constantin Ciubotaru, cu linii asimetrice şi planuri înclinate de sugestie expresionistă, obturează scena limitând spaţiul de joc. Mai simplu şi funcţional, expresiv şi evocator este draperia pictată, cu breşe secrete, prin care apar

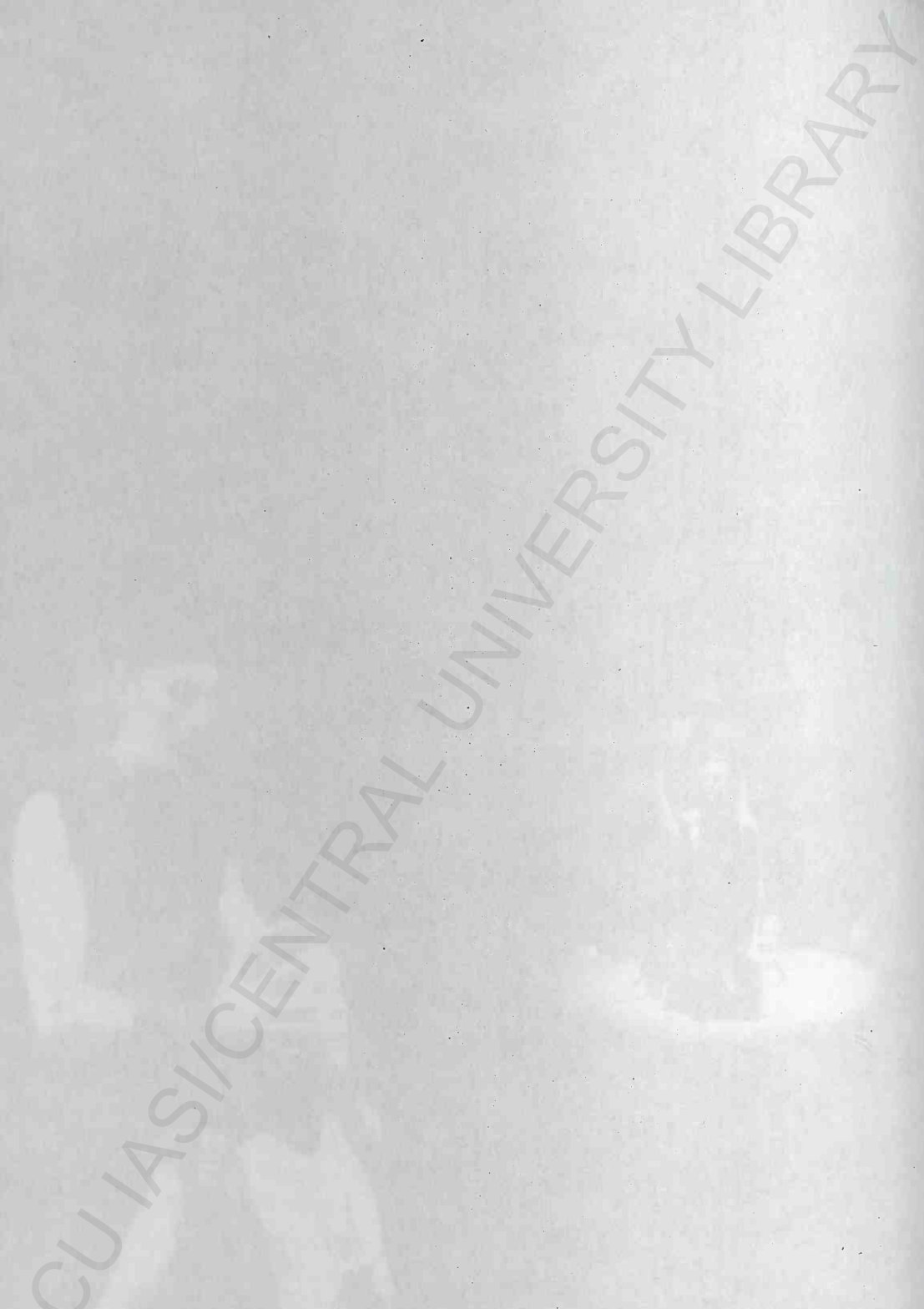
miraculoase obiecte şi gustări cam în genul în care folosea miracolul draperiilor Cătălina Buzoianu în **Maestrul şi Margareta**, apoi de Silviu Purcărete în **Ubu Roi**, etc. Beatrice Bleonţ îl aduce în actualitate pe Virgil Ogăşanu, în dublul rol al ţarului–administrator. El are politeţea savuroasă a omului normal care trăieşte printre nebuni. Rodica Mandache este comic extaziată şi la fel de comic resemnată în adulterul ei, pe care Timofeev, soţul, savant distrat şi anonim (rol interpretat cu toate dichisurile de Nicolae Urs), nici măcar nu îl recepţionează. Mugur Arvunescu are vivacitate în Miroslavski Jorj, un spărgător monden luat, parcă din Ilf şi Petrov, iar Radu Panamarenco face şi el, pe contraste, un cuvios patriarh comic. Trupa de dansatoare şi grupul de cântăreţi ce alcătuiesc suita ţarinei (Elvira Deatcu, o graţie pusă în context burlesc) întregesc o comedie ce luptă din răsputeri împotriva textului pentru a deveni pamflet politic.

Teatru pentru public. După o lungă pauză, Beatrice Rancea care îşi făcuse o binemeritată faimă sub numele de Beatrice Bleonţ (**Jocul de-a măcelul** la Bucureşti şi **Visul unei nopţi de vară** la Zsambek, în Ungaria rămân pagini de referinţă ale teatrului românesc după 1990), revine la teatru cu **A douăsprezecea noapte** de Shakespeare. Mare succes de public, aplauze nesfârşite, ceea ce ne face să credem că una dintre deciziile luate de Beatrice Rancea în pauza amintită este de a face teatru pentru public, chiar cu preţul unor concesii. Muzică multă şi amestecată, pentru toate gusturile, de la aria de operă la fado-ul portughez, de la marşul vienez la mazurca poloneză şi o libertate riscantă acordată caricaturii lejere ca în cazul cuplului de beţivani Sir Tobby – Sir Andrew, interpretaţi cam dezlânat de Emil Coşeriu şi Cătălin Tudor Manea. Costumele, create de Irina Schrotter, mai ales cele feminine, sunt de un rafinament ce ţine mai curând de o paradă a modei decât de teatru. Numai Olivia/Livia Iorga schimbă pe parcursul spectacolului cinci-şase rochii. Iată câteva dintre concesiile pe care Beatrice Rancea acceptă să le semneze, pentru a fi pe placul publicului. În plus, umple scena cu graţioase prezenţe feminine, când statuare, când unduitoare, ce ţin companie ostenitului duce de Orsino. El suspină după Olivia, în timp ce mândra femeie se îndrăgosteşte de pajul ducelui, o tânără în travesti (Viola/Cesario), rol în care Gabriela Iacob, încă studentă, pune prospeţimea şi inocenţa vârstei care îl iubeşte, însă, pe răsfăţatul Orsino. Nicăieri la Shakespeare travestiurile nu au atâta miez. Dincolo de încurcăturile pe care le provoacă, ne invită într-o lume trans-sexuală în care bărbaţii sunt atraşi de falşi bărbaţi (Ducele de Orsino simte şi el o vagă atracţie pentru pajul travestit care îl slujeşte, deşi este nebun după Olivia) iar femeile de aparente femei (Olivia presimte femeia din pajul Cesario). Este un mister bisexual în **A douăsprezecea noapte** pe care Beatrice Rancea nu îl comentează, ci doar îl semnalează construind o lume "artistă", la frontiera dintre sexe în care ducele însuşi (un **dandy** luxuriant, lasciv şi rafinat, în interpretarea revelatoare a lui Constantin Puşcaş) pare uşor efeminat. Masculii "puri" (Antonio/Constantin Avădanei, Sir Tobby, Sir Andrew, Fabian –

jucat energic dar basarabeneşte de Vitalie Bichir), sunt singurii care aparţin lumii groteşti a comediei. În afara celor două lumi se situează bufonul Feste jucat cu înţelepciune de Petre Ciubotaru şi Malvolio, o caricatură enormă a delirului puterii creată de Florin Mircea. Pare că Beatrice Rancea descoperă o legătură între Feste şi Malvolio. Poate că Feste este nebunul înăscut iar Malvolio omul înebunit de ceilalţi care nu se mai satură să-i joace farse dintre cele mai crude. Oricum, regizoarea construieşte finalul pe această neaşteptată relaţie pentru că celebrele versuri finale ("Când eram fecior la mama, hei ce ploaie şi ce vânt/Dam şi eu prin fete iama ca să-mi treacă de urât/Iar când mi-a mijit mustaţa, hei, ce ploaie şi ce vânt /Tot în râs am luat viaţa, fiindcă plouă pe pământ") îi găsesc solidari pe cei doi bufoni ai lumii. O comedie cu final trist (sau reflexiv) prin nimic prevestit. Pentru că, în cea mai mare parte, se joacă pentru public într-un registru comic deschis, aproape descoperit, mai ales din momentul când intră în scenă Maria, servitoarea Oliviei (Puşa Darie are aplomb într-un personaj antrenat şi plin de vervă) ce pune la cale nemiloasa farsă care îl face să creadă pe Malvolio că stăpâna sa Olivia este topită de dragoste pentru el. Beatrice Rancea ştie să creeze imagini nespus de frumoase cum sunt cele din Prolog, de la curtea Ducelui Orsino, un răsfăţat al amorului care compune muzică pe portative liniate pe pielea admiratoarelor. Pentru că, ne spune Shakepeare, "cântaţi din nou, dacă-a–iubirii hrană-i muzica". Decorurile lui Helmuth Sturmer sunt cumpătate, singurul efect de ilustraţie realistă fiind "cortina digitală" care aduce ţărmul mării până aproape de primul rând de fotolii.

Beatrice Bleonţ/ Rancea (1960, Bucureşti): **Jocul de-a măcelul** de Eugène Ionesco (T. Bulandra, 1993), **Romeo şi Julieta** de William Shakespeare (T.N. Bucureşti, 1994), **Visul unei nopţi de vară** de William Shakespeare (Zsambek, Ungaria, 1998), **Cerşetorul** de Richard Sorge (T. N. Timişoara 1999), **Macbett** de Eugène Ionesco (T.N.Bucureşti, 2000), **Ivan Vasilievici** de Mihail Bulgakov, (T. Odeon, 2000), **A douăsprezecea noapte** de William Shakespeare (T.N.Iaşi, 2003)





Alexandru Vasilache, Hamlet de William Shakespeare, Teatrul Naţional Chişinău, 1996.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Alexandru Vasilache

Anna Karenina. Despărţirea de maeştri. Jam session cu Nunta lui Figaro

Anna Karenina. Alexandru Vasilache şi-a început cariera cu un galop prin istoria romanului mondial de la Choderlos de Laclos cu **Legături primejdioase** până la Gabriel Garcia Marques cu **Un veac de singurătate.** Pare că vrea să imite traseul Cătălinei Buzoianu, cu deosebirea că nu dramatizează singur romanele ci îl cheamă în ajutor, de regulă, pe Constantin Cheianu. Problema este, totdeauna, aceeaşi: dramatizarea ce presupune, în cazul marilor romane, un curaj intelectual ieşit din comun. Este vorba, nici mai mult, nici mai puţin decât de a reduce un întreg sistem epic, la un rezumat de idei. Au imaginile scenice complexitatea necesară pentru a oferi, simultan, informaţiile pe care romanul le comunică în stil narativ ? Dacă în cele două cazuri menţionate dramatizarea aparţine dramaturgului Constantin Cheianu, de data aceasta, Alexandru Vasilache îşi asumă transpunerea scenică a nu mai puţin celebrului roman al lui Lev Tolstoi, **Anna Karenina.** Formula teatrală aplicată de Vasilache este, ca şi în experienţa anterioară cu romanul lui Marques, teatrul necuvântător. Liderul, la noi, al acestui tip de spectacol (a cărui origine se pierde în baletul-teatru al lui Molière, apoi în radicalismul anti-literar al mişcării **dance-theater** iniţiată de Pina Bausch cu trei decenii în urmă), rămâne, pentru moment, Silviu Purcărete de la care Vasilache împrumută gustul pentru forfota de personaje fără identitate, pentru grupurile în mişcare abundentă, mai mult sau mai puţin coregrafiată, dar cu funcţii dinamice şi plastice multiple. Scena, de regulă nudă, va fi populată, ca şi la Măniuţiu, de altfel, cu aceste grupuri, mai mari sau mai mici, ce se substituie oricărui alt decor sau îl fac netrebuincios. Este un teatru, în care individul şi, odată cu el, actorul, nu mai contează decât ca segment organic al unui sistem global. De prisos să adăugăm că formula se potriveşte oricărui tip de text şi se arată foarte expresivă cînd se aplică pe o literatură a destinului comunitar cum este tragedia greacă sau shakespeariană, dar alogenă pentru literatura europeană modernă, o literatură a insului ce exaltă drama individuală (cazul Annei

Karenina) după ce a pierdut înţelesul "obştesc" al tragediei. Iată şi un al doilea risc asumat de echipa Teatrului Naţional din Chişinău după acela al abrevierii: inadecvarea formulei stilistice. De aceea se întâmplă că formula subordonează textul în loc să se acomodeze acestuia. În această matriţă descoperită de Vasilache, conţinutul devine facultativ şi triumfă reţeta. Efectul imediat este acela de grilă aplicată asupra unui cifru ce nu se lasă destăinuit. Comentată de o mulţime de ciocli cu lungi mantale negre şi jobenuri înalte, cu feţele acoperite de văluri cernite, drama cuplului Karenin este obiect de radioscopie publică. Grupul, nu protagoniştii constituie forţa şi energia spectacolului. Performanţele de simetrie şi expresivitate corporală obţinute prin coregrafierea savantă a mişcării (Violeta Gaju), sunt impresionante ca efect în sine. O singură dată grupul funcţionează organic: când îl înghite pe Vronski. Odată drama consumată, el se pierde în masa fără identitate. Silvia Luca, în Anna, este graţioasă, are un joc expresiv al mâinilor şi o aleasă dicţiune, nu şi forţa de a rivaliza cu energia grupului. Emil Gaju compune un Karenin mecanic, cu o voce "făcută" de pedagog care vorbeşte despre morala convenţională. Doru Boguţă pare, nu doar nevârstnic, dar şi fragil pentru pasionalul Vronski. La urma urmei, Alexandru Vasilache este în avangardă, căutând, la Chişinău, utopia teatrului fără cuvinte.

Despărţirea de maeştri. Poate părea supărătoare indiferenţa cu care Alexandru Vasilache a reorganizat scenariul după **Hamlet** de Shakespeare, cruzimea cu care a renunţat la sute de versuri nepreţuite, dar spectacolul său de la Chişinău este de un curaj nebun cu toate defectele şi meritele îndrăznelii. Lucrând cu aproximativ douăzeci de procente din text, el a construit un ritual aproape mut al trecerii în lumea spectrelor. Este admirabil dezvoltată ideea creştină a "vieţii de după moarte", ideea că "morţii sunt printre noi", invizibili şi inevitabili. Mărind un detaliu din meditaţiile lui **Hamlet** la craniul lui Yorik, Vasilache îl transformă în refren fundamental al spectacolului: Yorik şi Hamlet-copil devin personaje active. Hamlet trăieşte cu egală intensitate în lumea reală şi în lumea umbrelor, cum nu se poate mai bine plasat pentru filozofie. Yorik însuşi îi revelează fantoma Tatălui asasinat şi îi înlesneşte contactul cu lumea spectrelor într-o frumoasă scenă de teatru. Frontierele dintre lumea de aici şi cea de dincolo sunt incerte: moartea Ofeliei este văzută ca o luare sub protecţie a duhurilor. Măcelul final este puternic stilizat şi rotunjeşte ideea. Nu victimele trec dincolo, ci imperiul morţii invadează curtea daneză. Sunt eliminate, ori superficial tratate câteva din marile teme: "cursa de şoareci", pe care Hamlet o construieşte cu migală în jurul cuplului asasin şi incestuos Claudius-Gertrude, ca o dovadă a puterii teatrului de a spune adevărul sau opera de cunoaştere pe care Hamlet o înfăptuieşte privind cu îndrăzneală în abisul adevărului. În schimb, este supradimensionată meditaţia asupra timpului. Celebrul monolog "a fi sau a nu fi" este decupat şi repartizat pe întreaga suprafaţă a spectacolului, încă din Prolog. Aici se şi epuizează resursele unui spectacol atrăgător la nivelul ideilor, dar precar în ce priveşte aşezarea lui în volum. în primul rând Alexandru Vasilache "nu are" un

Hamlet, Ion Rusu fiind cu totul străin de dimensiunea lăuntrică a rolului. Poate Igor Chistol, distribuit în spectrul regelui Hamlet ar fi fost o repartizare mai inspirată. În generel, marile roluri, sunt actoriceşte vorbind, descoperite, mai ales Laertes (Doru Boguţă) dar şi Polonius al lui Ion Mocanu. Doar Emil Gaju pune o idee mai clară în Claudius. Mai bine rezolvate sunt rolurile feminine (Silvia Luca în Gertrude şi Nicoleta Colţun în Ofelia) şi neaşteptat de adecvat, Anatol Durbală, în rolul inventat al lui Yorik. Sunt şi numeroase "ticuri" teatrale pe care Alexandru Vasilache le repetă de la un spectacol la altul. Aici, Ion Rusu/Hamlet petrece o bună parte din timp rostogolindu-se pe scenă, poziţia orizontală fiind socotită ca foarte teatrală. Se spune în lumea teatrului că nu pui în scenă **Hamlet** dacă nu ai un actor pe măsură. Vasilache pune un pariu disperat că se poate şi altfel şi stai să te gândeşti dacă l-a câştigat sau nu. Spectacolul este îmbrăcat în atmosferă gruzină. Ca realitate teatrală, costumele, arcurile, săgeţile, urnele şi tobele gruzine sunt, parcă, la locul lor în Shakespeare. Totuşi, maeştrii declaraţi ai lui Alexandru Vasilache rămân Mănuţiu şi Purcărete. **Hamlet**-ul său ne semnalează, însă, că a venit vremea despărţirii de maeştri.

Jam session cu Nunta lui Figaro. Nunta lui Figaro de Beaumarchias se prezintă cam des-figarată în lectura lui Alexandru Vasilache. Figaro nu mai este valetul sprinţar cu mandolină împodobită cu panglicuţe colorate care cântă **Fluturaş nu mai ai aripioare** în opera lui Mozart, ci un tânăr studios cu ochelari şi plete interpretat cu aplomb de Dan Tudor. După un minut-două de stupoare, te adaptezi pentru că Dan Tudor, comunicativ şi vivace, câştigă pariul prin complicitate cu publicul. Nici urmă de decor: câteva perdele de mătase roşie folosesc la orice, devenind, după nevoi, pereţi, uşi, mobilier. Actorii ies la faţă de cortină şi îşi spun replicile ca într-o **operă-concert.** Intriga simplă şi arhicunoscută nu mai poate fi luată în serios, spune Vasilache, ci în zeflemea. Figaro se căsătoreşte cu Susanne, dar contele Almaviva vrea să uzeze de dreptul stăpânului asupra primei nopţi, spre indignarea contesei de care este îndrăgostit Cherubin. O poveste comică de amor, cam obosită, cum poate fi readusă la viaţă, altfel decât prin bagatelizarea ei? De obicei sunt luate în răspăr tragediile şi dramele. Noutatea ar fi tocmai această subtilă parodie a comediei. Convenţia la vedere ("nimic din ce vedeţi nu este adevărat, jucăm teatru şi nu ştim dacă ne iese"), măşti, poze fixe şi reverenţe din commedia del' arte, iată din ce se compune această rafinată băşcălie. Şi o mare libertate de improvizaţie de care actorii profită cu inteligenţă. Transferată în plan muzical, **Nunta lui Figaro** seamănă cu un **jam session** în care actorii-instrumente muzicale îşi susţin, fiecare, numărul solistic după care se reintegrează în tumultul colectiv. Pianul, instrument de bază, este Gabriela Popescu care parodiază, în rolul Contesei, o primadonă de operă şi are un umor enorm. Saxofonul bas poate fi Florin Anton (Contele Almaviva), o brută comică din filmele mute. Contrabasul, cine altul decât Basil (celebrul Don Basilio, cel cu **aria calomniei** din opera lui Mozart), interpretat

de Dumitru Chesa. Trompeta, tânărul Toma Dănilă (Cherubin). Plus două picculine (Delia Seceleanu/Susanne şi Laura Creţ/Franchette) şi doi solişti vocali: Aurora Leonte (Marceline) şi Eugen Racoţi (Bartholo). La percuţie, regizorul însuşi, stăpân pe cadenţa spectacolului de la un capăt la altul. Ar părea că a cerut prea puţin actorilor. Poate, dar acest puţin este executat cu mare precizie.

Alexandru Vasilache (1961, Chişinău): **Amadeus** de Peter Shaffer (T.N. Mihai Eminescu, Chişinău, 1984 **Un veac de singurătate** după Gabriel Garcia Marques (T. de buzunar, Chişinău, 1994), **Legături primejdioase** după Choderlos de Laclos (T. N. Chişinău, 1995), **Anna Karenina** după Lev Tolstoi (T.N. Chişinău, 1996), **Hamlet** de William Shakespeare (T. N. Chişinău,1997), **Nunta lui Figaro** de Beaumarchais (T. de Comedie, Bucureşti, 2002),

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Alice Barb, Legenda ultimului împărat de Valentin Nicolau. Teatrul Naţional Bucureşti, 2002.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ALICE BARB

Goldoni şi Olandezul zburător. Frigidere pentru actori. Legenda ultimului împărat. Anna Karenina prinţesa Kitty şi prinţesa Dolly.

Goldoni şi Olandezul zburător. Una dintre cele 150 de comedii ale lui Goldoni (**Căsătorie în stil olandez**) este un fel de "Uniune Europeană": un italian scrie pe un subiect olandez despre aventurile unui ofiţer francez. Numele (Filiberto, Gianina, Mariana, Doamna Ricardi) sunt, cu puţine excepţii, ale comediei italiene clasice. Alice Barb adaugă pigmentul olandez anunţat în titlu, poate chiar cu supramăsură. După nume, ofiţerul francez De La Tulipe se află, la urma urmelor, în ţara lui, dacă acceptăm că Olanda este "ţara lalelelor". Şi nu a oricăror lalele ci anume a celor negre, idee exploatată în fel şi chip, de la pălăriile actorilor, la recuzită. Mai mult, Filiberto care îşi apără fiica de o mezalianţă cu ofiţeraşul francez, a devenit în viziunea regizoarei Alice Barb, "olandezul zburător" din celebra operă a lui Wagner care avea să fie scrisă cu un secol mai târziu decât piesa lui Goldoni. Ideea va pune stăpânire pe o bună parte din scenografia spectacolului (Ana Mignea – Anca Pâslaru), astfel că Filiberto poartă o caschetă de pilot iar elementul central al decorului este "vasul fantomă" văzut ca o nacelă de aerostat sub formă de corabie. Un fotoliu mobil cu rotiţe şi elice, ca un automobil zburător, completează universul unui inventator maniac la care, probabil, Goldoni nici nu s-a gândit. Nu prea au, toate acestea, efectul comic scontat. Se mai putea lucra cu ele pentru a deveni o autentică sursă comică. Important este că actorii consimt la ritmul bun impus de Alice Barb. În primul rând George Ivaşcu (ofiţerul). El joacă un **miles gloriosus,** folosind din belşug originalele sale capacităţi acrobatice. Apoi, Mihaela Teleoacă (o scorpie neîmblânzită jucând cu temperament rolul Gianinei), Delia Nartea (fermecătoare în Constanza), Coca Bloos (o văduvă autoritară, tăioasă şi fermă), Adina Popescu (o cameristă năbădăioasă) şi, nu în ultimul rând, Ion Chelaru, un Filiberto bonom şi maniacal în aceeaşi măsură. Subiectul este minuscul (tatăl grijuliu cu problemele matrimoniale ale fiicei, va fi tras pe sfoară de hazard) dar Alice Barb îi dă sens ataşând un final luat din **Olandezul zburător:** nu căsătoria

Marianei şi a cameristei sale sunt importante, ci "mântuirea" lui Filiberto care se înalţă la ceruri alături de Doamna Ricarda, viitoarea soţie. Regizoarea a lucrat mult pe o idee care merita efortul. Numeroase efecte comice, deloc neglijabile după reacţia sălii, provin din tehnica infinitesimală a comediei muzicale, din exactitatea adaptării replicii la ilustraţia muzicală.

Frigidere pentru actori. Unul dintre motivele pentru care spectacolul cu **Don Juan moare ca toţi ceilalţi** creat de Alice Barb este perfect motivat este aderenţa actorilor la textul lui Teodor Mazilu. Nici o concepţie regizorală, oricât de ingenioasă, nici o distribuţie, oricât de inspirată, nu poate înlocui identificarea actorului cu partitura. Timpul e îngăduitor cu artiştii adevăraţi şi nu le mutilează opera. Teodor Mazilu e unul dintre aceştia. **Don Juan** al său (care se adaugă unei mici tradiţii româneşti inaugurată de Victor Eftimiu cu **Don Juan sau tragedia iubirii** la care se ataşază **Amantul anonim** de Ion Minulescu, **Dona Juana** de Radu Stanca şi, relativ recent, **Ultimul Don Juan** de Paul Ioachim sau **Ultima haltă în Paradis** de Valentin Nicolau) este un text scris în cel mai actual limbaj, acum aproape o jumătate de secol. Nu este o "piesă de teatru" ci o ecuaţie morală, ca mai tot ce a scris acest autor. Oamenii au nevoie de mituri iar miturile, la rândul lor, trebuie să fie la înălţimea mitofagilor. "Eu, dacă nu am mituri, mă apuc de băutură", mărturiseşte Gardianul, un adept al lui Don Juan. Tema îl obsedează pe Mazilu. În **Sărbătoarea princiară**, forţa de alienare a mitului este ucigaşă. Nobilul ungur Varga îi cere fiicei sale Apolonia să se sinucidă pentru că a fost violată de iobagii răsculaţi iar el are de apărat mitul demnităţii maghiare în faţa Curţii imperiale de la Viena. Doar **nebunii făţarnici** mai au scăpare. Şi ei fac frisoane la mitul Paradisului dar, firi pragmatice, odată ajunşi în rai, se plictisesc de moarte şi abia aşteaptă să se întoarcă pe Pământ, "să petreacă bine şi să moară în somn". Ecuaţia morală din **Don Juan...** are trei necunoscute exprimate prin tot atâtea personaje: Don Juan, Maria Magdalena şi Maria Antoaneta. Trei personaje complementare şi tot atâtea ipostaze ale mitului: literară (Don Juan), religioasă (Maria Magdalena) şi istorică (Maria Antoaneta). Ele nu au conştiinţa mitului pe care îl încarnează. Maria Magdalena este contrariată că ea, care l-a cunoscut pe Isus, nu simte în sânge cucernicia şi miracolul religios (Maria Junghietu are un aer năucit foarte comic în rolul Mariei Magdalena care a văzut minunea Învierii şi se miră că nu simte nimic), dar nu va renunţa să îl ilustreze, aşa cum Maria Antoaneta nu este pregătită să renunţe la mitul decapitării care i-a adus celebritatea. Nevoia de a fi pe măsura mitului este devoratoare şi Don Juan i se supune acceptând bineştiuta condamnare la moarte "cu grandoare şi dispreţ". Alice Barb "îl ghiceşte" pe Mazilu sau, cel puţin, o faţetă a lui. Ceea ce pare să o intereseze este **gradul zero** al activităţii afective a personajelor maziliene. Idee ilustrată, nu fără ironie, de prezenţa în scenă a câtorva frigidere în care se ascund, uneori, actorii. Un spectacol care nimereşte drept la ţintă, cu puţine mijloace: fără decor (în afara frigiderelor deja amintite), câteva costume şi minim de recuzită. Dar, împreună cu actorii, ştie să se lase cucerită de

replicile în doi peri, dar cu bătaie lungă, ale lui Teodor Mazilu. După Iordache din **Aceşti nebuni făţarnici** de la Nottara, îl revedem pe Viorel Comănici în Don Juan, din ce în ce mai convinşi că este cel mai adecvat interpret al lui Teodor Mazilu, după Octavian Cotescu. Dar, în timp ce Cotescu accentua cu un aer şiret duplicitatea personajelor, Comănici expune mai bine vidul interior al acestora, afişând un aer echivoc şi retoric. Nu ştim – iată o dilemă – dacă un rol într-o piesă de Mazilu este de studiat, ori trebuie să se potrivească în chip natural. Lui Viorel Comănici îi vine ca o mănuşă. Toată alergătura personajelor care încearcă să prindă din urmă identitatea mitului nu putea fi decât caricaturală. În acest sens, Claudia Negroiu în Maria Antoaneta rămâne un reper.

Legenda ultimului împărat. Unul dintre cele mai bune spectacole cu o piesă scrisă de un autor român contemporan pe care le-am văzut în ultimii doi-trei ani este, fără îndoială, **Legenda ultimului imparat** de la Teatrul Naţional din Bucureşti. O distribuţie de elită (Ion Lucian, Mircea Albulescu, Claudiu Bleonţ, Constantin Dinulescu, George Ivaşcu, Ilinca Goia, Carmen Ionescu), a facut să fie evitat eşecul lui Mircea Radu Iacoban cu **Biroul informatii eterne** unde nu se vedea decât Maria Teslaru. Pe de altă parte, este o piesă bine scrisă ale cărei replici (dar, mai ales monoloagele personajului titular vorbind despre dumnezeu, credinţă, putere) capătă o rezonanţă aforistică inconfundabilă. Sigur, Valentin Nicolau este preocupat, ca şi în dramele anterioare (în mod special **Fantoma de la clasa întâi**), de experienţa totalitarismului românesc pe care a trăit-o, ca scriitor şi victimă cu toată simţirea, dar lucrurile primesc aici o surdină artistică ce atenuează "specificul românesc" pentru a vorbi despre delirul puterii care îl face pe dictator să se simtă, nici mai mult, nici mai puţin, decât fiul lui Dumnezeu născut din Fecioara Maria. În plus, Alice Barb, a făcut o bună adaptare a textului, eliminand detalii de prisos, cum ar fi tot ce este legat de crucea pe care "ultimul împărat" o meştereşte de la un capat la altul al piesei. În spectacol, **Legenda ultimului imparat** pare mult mai mai aproape de Ionèsco din **Regele moare** decât ne-am inchipuit la lectură. Are, parcă, aceeaşi structură de basm (cumplit) pentru adulţi ca şi piesa slătineanului de la Paris. Dar nu moartea omului, a civilizaţiei, a planetei, o deplânge Valentin Nicolau ci dispariţia lui Dumnezeu prin vanitatea omului. Este un amestec de apostazie şi religiozitate în spectacolul lui Alice Barb, ce creează stări contradictorii de spaimă şi reflexie. În fine, o altă explicaţie, nu ultima, desigur, a succesului acestui spectacol este maniera extrem de simplă în care regizoarea obţine efecte magnifice prin mijloace puţine: un decor alcătuit dintr-un fundal de oglinzi, coroane regale sofisticate, câteva sfeşnice albe şi, în primul rând, costumele actorilor în culori pure, pe o gamă în care domina albul şi purpuriul favoritei imperiale (Ilinca Goia, într-o compoziţie "coregrafică" lascivă). Folosind energia lui Claudiu Bleonţ (Regele), în contrapunct cu înţelepciunea interiorizată a lui George Ivaşcu (Măscăriciul), cu duplicitatea lui Constantin Dinulescu (Sfetnicul) şi versatilitatea lui Ion Lucian (Mitropolitul), cu tăcerile pline de înţeles ale lui Mircea Albu-

lescu (Generalul) şi senzualitatea Reginei Mamă (Carmen Ionescu), Alice Barb obţine o compoziţie intensă şi un ritm al spectacolului mereu captivant, cu accente exacte, minus, poate, finalul în care cei doi fraţi, Regele şi Măscăriciul se solidarizează, melancolici, (melancolie care a a lipsit până aici), întreptându-se mână în mână, spre ce? Poate spre zorile unei noi religii sau în întâmpinarea unui Isus incert. Protagonistul inepuizabil rămâne Claudiu Bleonţ care joacă, pe incredibile ruperi de ritm, un Caligula roman, genial şi detracat. Spectacolul are o strălucire neostentativă dar ameninţătoare ca lama unui pumnal.

Anna Karenina, prinţesa Kitty şi prinţesa Dolly. În **Ana Karenina** de Tolstoi, dramatizată de Helen Edmundson şi interpretată scenic de Alice Barb toate personajele au devenit prinţi şi prinţese, conţi şi contese, parcă am fi la curtea reginei Elisabeta a Angliei. Mai mult, unele se numesc prinţesa Betsy, Kitty sau Dolly ca pe vremea lui Alecsandri care adapta piese franţuzeşti cu Jean sau Georges care deveneau Ion şi Gheorghe. Te întrebi cum ar fi arătat celebrul roman într-o dramatizare rusă (nu ne îndoim că există) sau chiar în dramatizarea regizoarei însăşi care ne-a arătat de atâtea ori că ştie să facă un decupaj inspirat, chiar în cel mai recent succes al său, **Legenda ultimului împărat** după piesa lui Valentin Nicolau. Spectacolul este de o acurateţe indiscutabilă şi te obligă să urmăreşti totul cu atenţie, inclusiv banalităţile cum ar fi chiar finalul cu moartea "coregrafică" a Annei sau naşterea copilului "prinţesei Kitty". Sunt mai multe naşteri în această localizare britanică a celebrului roman, iar "prinţesa Dolly" (Lamia Beligan joacă excelent o maternitate obsesivă, nobilă şi diafană), nu face altceva decât să mute dintr-o parte în alta hăinuţele şi săndăluţele copiilor, ceea ce ne face să credem că Helen Edmundson a îmbogăţit romanul lui Tolstoi cu experienţa ei de mamă. Dar ea ştie, realmente, să transforme un roman în scenariu dramatic, graţie, mai ales acelui personaj inventat, Văduva (Carmen Ionescu, o apariţie patetică şi rău prevestitoare) care se plânge că bărbatul ei a fost tăiat de tren, ca un comentariu funest al celor ce se vor întâmpla. În compensaţie, Alice Barb are o ştiinţă a desenului, o geometrie plană a spectacolului ca şi cum "l-ar fi desenat" pe hârtie, înainte de a-l pune în scenă. Îi plac contururile clare, liniile ferme, preciziunea situaţiilor, a reacţiilor, a efectelor. Îi place logica şi adevărul, nu ambiguitatea. Astfel că urmărim pe muzica din **Evgheni Oneghin** de Ceaikovski, care punctează dramatic momentele de culminaţie, povestea arhicunoscută a unei iubiri împlinite cu preţul unui adulter, urmat de o sinucidere comentată. Poveste mereu interesantă, deşi astăzi adulterele nu se mai plătesc atât de scump. Ioana Pavelescu este Anna Karenina însăşi, dar numai o jumătate de oră dintr-un spectacol care durează de cinci ori pe atât. Ea păstrează aceeaşi expresie melancolică, aceeaşi privire dusă departe, ca şi cum ar şti dinainte finalul. Decorul inteligent prin laconism (Cătălin I. Arbore), cu trei panouri pictate, unul în fundal, două pe lateral cu reproduceri după fantasmele erotice ale lui Rubens, completate în chenar cu miniaturi pe teme religioase, nu numai că asigură ambianţa aristocratică în care Edmundson a fixat acţiunea dar atrage atenţia asupra

unui subtext al spectacolului: drama iubirii este dublată şi consolidată de drama spirituală a lui Levin, mereu în căutarea lui Dumnezeu, provocându-i prezenţa, găsindu-l poate în misiunea pe care şi-o asumă de a fi bun şi frumos. Un covor triunghiular în aceeaşi culoare roşu cardinal care domină spaţiul, pare să încifreze aceleaşi idei ale spectacolului. Este şi ochiul triunghiular al divinităţii, trinitatea, dar şi triunghiul amoros care atrage după sine o anumită grafică a intrării personajelor în scenă. Spectacolul este jucat temeinic de actori celebri. Cine nu merge să vadă tristeţea distinsă a Medeei Marinescu, nobleţea de parodie a Simonei Bondoc, temperamentul Vivianei Alivizache sau precizia lui Mircea Albulescu ? Vitalie Bichir joacă prea neted rolul lui Vronski dar Andrei Duban are o revelatoare mobilitate.

Alice Barb (1963): **Mutter Courage** de Bertolt Brecht (Teatrul Româno American, 1994), **Priveşte înapoi...** după John Osborne (Studioul Casandra), **Cabotinul** de John Osborne (T. N. Bucureşti), **Impăiaţi-vă iubiţii** de Teodor Mazilu (T.Valah, Giurgiu, 1997), **Căsătorie în stil olandez** de Carlo Goldoni (T. de Comedie, 1998), **Bărbierul din Sevilla** de Beaumarchais (T.de Stat Oradea, 1988), **Don Juan moare ca toţi ceilalţi** de Teodor Mazilu (Theatrum Mundi, Bucureşti, 1999), **O zi de vară** de Slawomir Mrożek (Compania Of-Of şi T. Act, Bucureşti,1999), **Poveste de cartier**, după o idee de Jack Gelber (Compania Of-Of, 2000), **Oscar** de Claude Magnier (T. Nottara, 2000), **Cartofi prăjiţi cu orice** de Arnold Wesker (T. Odeon, 2001), **Legenda ultimului împărat** de Valentin Nicolau (T. N. Bucureşti, 2002), **Doamna nevăzută** de Calderon de la Barca (T. Nottara, 2002), **Vassa Jeleznova** de Maxim Gorki (T. Toma Caragiu, Ploieşti, 2002), **Sărutul (Noiembrie)** de Ana Maria Bamberger (T. N. Bucureşti, premiera oficială la Montreal, Canada, 2002) **Anna Karennina** de Tolstoi, adaptare de Helen Edmundson (Teatrul Naţional Bucureşti, 2003).

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Felix Alexa, **Nunta lui Krecinski** de Suhovo-Kobâlin. Teatrul Naţional, Bucureşti, 1999.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Felix Alexa

Existenţa infernală. Precauţie şi hipercorectitudine. Cercul închis al amorului. Don Quijote à la russe. O noapte furtunoasă pe un balansoar.

Existenţa infernală. Roberto Zucco este ultima piesă a nefericitului autor francez Bernard-Marie Koltes, mort în plină glorie, la numai 41 de ani, după ce mari regizori din vest (Patrice Chereau, Peter Stein) l-au făcut celebru. Koltes este un om ultragiat care a ajuns atât de departe cu răzvrătirea încât face martir dintr-un criminal maniac, inspirându-se dintr-un fapt real. Este sensibil, ca un cunoscător, la partea dură a nocturnei urbane – o lume interlopă a poliţiei, metroului, prostituţiei şi criminalităţii. Tablourile sunt parcă încremenite ca o succesiune de imagini la epidiascop: Zucco evadând din penitenciar după ce şi-a ucis tatăl, Zucco violând o adolescentă, Zucco asasinând un inspector de poliţie, ameninţând o femeie în parc, împuşcând în cap copilul acesteia. Iată universul lui Koltes care i-a adus celebritatea. Nu Roberto Zucco a înebunit, cum i se pare lui Peter Stein şi, la urma urmei, nu nebunia îl interesează pe Koltes ci criminalitatea ca formă paradoxală de realizare a individului. El este, mai degrabă, eroul detestabil al actului gratuit teoretizat de André Gide ale cărui origini îndepărtate le întrezărim în abisurile dostoievskiene. Zucco este un Raskolnikov (există în piesa lui Koltes şi o Sonia Marmeladova, adolescenta căreia îi provoacă, prin viol, o stare de absolut devotament) care se dispensează de motivaţia teoretică a crimei, atât de amplu expusă în **Crimă şi pedeapsă** dar şi de spiritualizarea pedepsei prin remuşcare, de sentimentul religios al ispăşirii, complet străin autorului francez. În sfârşit, îndepărtându-ne de modele, ceea ce rămâne cu adevărat al lui Koltes, în afara acelui underground metropolitan nocturn scris în maniera realistă a picturii de mediu, ar fi paroxismul cu care tratează autorul ideea de libertate personală. Zucco nu poate fi reţinut de nici o închisoare din lume: este libertatea însăşi care se scurge ca un lichid prin orice fisură, dar o libertate schimonosită prin violenţă. Este cruzimea supremă înţeleasă ca libertate supremă. Felix Alexa, koltesian inexplicabil (a debutat cu **Quai Ouest** a aceluiaşi

BCU CLUJ UNIVERSITY LIBRARY

autor pe scena Studioului Casandra), tânăr dar copt, ştie că unul dintre secretele meseriei este descoperirea unui spaţiu al spectacolului, unic şi inalienabil. Acest spaţiu, luminat cu virtuozitate, descoperit împreună cu Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar, este, pentru Sala Atelier a Teatrului Naţional din Bucureşti neaşteptat de amplu. Nu şi atractiv (prea mult metal în culori închise), dar funcţionează prin imaginile parţiale, bine puse în valoare prin ecleraj. Câteva scene sunt de mare clasă, gândite până la ultimele consecinţe şi desenate cu precizie. Preferăm scena Bătrânului din metrou, susţinută de Constantin Dinulescu, un veritabil poem al presentimentului morţii, monologul femeii scârbită de bărbaţi jucat cu patos ostil de Ana Ciontea dar şi câteva din apariţiile Mariei Teslaru (Doamna elegantă) în care actriţa pune o scânteie diabolică ce o înrudeşte cu satanicul său torţionar care este Roberto Zucco. Dar, oricâtă protecţie regizorală ar fi obţinut, studentul Damian Oancea nu are încă forţa interioară, satanismul acestui înger căzut care este Roberto Zucco. Important este că Felix Alexa reuşeşte să unifice acele "felii de coşmar" scrise de Koltes şi, în acelaşi timp, să creeze atmosfera unui poem al existenţei infernale.

Precauţie şi hipercorectitudine. Arta comediei de Eduardo de Filippo este o falsă comedie despre teatrul Puterii, în comparaţie cu Puterea teatrului. Campesi, directorul trupei de teatru dintr-un orăşel italian, se prezintă la noul prefect, De Caro, nu pentru a cere, ci pentru a dărui o invitaţie la spectacol, sperând, în felul acesta, să sporească prestigiul companiei. Prefectul refuză invitaţia, spre ghinionul său, pentru că va fi invadat de teatru în aşa măsură încât nu mai poate distinge frontierele cu realitatea. Campesi va aduce cu sine o mulţime de petenţi (un preot, o învăţătoare, un medic, etc), aleşi dintre actorii trupei, şi va regiza atât de bine spectacolul audienţei încât De Caro nu mai discerne unde se termină viaţa şi unde începe arta. Autenticitatea apariţiilor doctorului Basetti, a preotului Salvati, a învăţătoarei Lucia Petrella, a farmacistului Pica, este năucitoare. Lucrurile iau o întorsătură gravă în clipa când farmacistul se sinucide cu arsenic chiar sub ochii prefectului pentru că, actor sau nu, pare mort de-a binelea. Prefectul cheamă jandarmul să-l ridice pe directorul trupei, vinovat de sinuciderea farmacistului, dar Campesi îl asigură ca există şi uniforme de jandarmi în garderoba teatrului. Teatrul este o lume gata să înlocuiască, oricând, lumea reală. De Filippo se joacă de-a identităţile în felul lui Pirandello (pe care îl citează discret cu cele şase personaje în căutarea unui autor), dar pirandellismul lui este strict funcţional: o demonstraţie în favoarea teatrului, fără implicaţii teoretice, redusă la capacitatea actorului de a imita. O demonstraţie autobiografică şi, astfel, pasională. A actorului, regizorului şi dramaturgului care a fost Eduardo de Filippo. Trupa lui Campesi seamănă bine cu aceea a lui Eduardo Scarpeta, tatăl lui De Filippo, în care acesta şi-a început cariera. Spectacolul începe cu stângăcii de interpretare din cauza lui Dragoş Câmpan (Veronesi) şi Mihai Răducu (Giaccomo Franci) dar, pe parcurs, actorii se încălzesc la ideea că joacă propria condiţie. Corneliu Revent are aureolă profetică în rolul directorului

Campesi, mai ales în ultima apariţie când vine să culeagă roadele demonstraţiei sale depre puterea teatrului. Dumitru Palade este patetic şi caricatural în Doctorul Basetti, Lupu Buznea - pitoresc în rolul preotului Salvati, Raluca Zamfirescu joacă nevrotic rolul învăţătoarei Lucia Petrella. În fine, Mihai Coadă, Prefectul, creşte, treptat, pe o partitură minuţios elaborată, de la autoritate la stupefacţie. Felix Alexa a lucrat textul cu o precauţie care se apropie de hipercorectitudine.

Cercul închis al amorului. În ultimii ani ai secolului al XIX-lea când doctorul vienez Arthur Schnitzler, precursor al terapiei prin hipnoză, scria piesa **Cercul** (tradusă cu titlul **Hora iubirilor**), trecuse mai mult de un secol de când marchizul De Sade spusese totul şi încă ceva despre sex. Spre deosebire de apocalipticul francez, Schnitzler face o radiografie a amorului, văzut în stricta normalitate biologică a raporturilor dintre bărbaţi şi femei. Dar, ceea ce se petrece în interiorul acestei normalităţi i se pare, uneori, suficient de scandalos pentru a merita să fie scris. Leocadia, femeie de stradă, îl seduce pe Soldat, acesta pe Fata din casă pe care o pofteşte şi Tânărul domn care se culcă şi cu Soţia pe care Soţul o neglijează pentru că aleargă după "fetiţe dulci" cu care petrece în restaurantele cu separeuri amoroase. Dar, de iubit, aceasta îl iubeşte pe un Poet înebunit după o actriţă mai coaptă pe care o frecventează şi Contele, unul dintre clienţii Leocadiei. Cercul este închis: toată lumea este rudă cu toată lumea. Totul este arhicunoscut dar "hora" o ia de la capăt, nimeni nu o poate opri. O succesiune de scene amoroase, aparent diferite, după împrejurări şi caractere, identice, în fond. Perspectiva este sceptică: Schnitzler nu găseşte nici o explicaţie, nici un sens, ca să nu mai vorbim de frumuseţe, acestei nesfârşite fornicaţiuni. Te recunoşti sau nu în vreuna dintre versiuni, râzi cu toleranţă dar, în cele din urmă, lipsa absolută de semnificaţii ale acestui lanţ al slăbiciunilor te descumpăneşte. Nici elan vital, nici impuls magnific, nici iubire pustiitoare, nici cine ştie ce plăcere... Un mare nimic care ne macină tot timpul spune doctorul Schnitzler care, de altfel, se află printre personajele sale, în ipostaza, mai ales, a poetului, personaj pe care Felix Alexa îl pune să execute câteva pase de hipnoză cu trimitere la cealaltă profesie a dramaturgului. Regizorul măsoară timpul amorului în lanţ cu balansul necruţător al unor limbi de pendulă şi al ceasurilor de buzunar expuse cu ostentaţie de actori. Nu îşi propune să decolteze un subiect, oricum decoltat. Cele zece secvenţe de budoar din care este alcătuit scenariul, puteau înfierbânta imaginaţia unui intempestiv până la cele mai grosolane efecte exterioare. Felix Alexa are bunul gust de a se păstra în limitele artistice ale problemei. Dacă adaugă ceva de la sine este unda de amărăciune cu care se încheie, pentru femei, aceste aventuri. O amărăciune ce vorbeşte despre incapacitatea individului de a înobila sexul, de a-i da valoare prin durată sau intensitate. Poate că în acest sens Ilinca Goia (Leocadia) este efigia spectacolului. Târfă de profesie, Leocadia este şi victimă de profesie. Eforturile mereu mai ostenite de a păstra un bărbat lângă ea se transformă, cu timpul, într-un surâs învins. Decorul, urâţel, nu prea contează iar costumele,

unificate stilistic prin croială şi prin textura materialului, pot fi oricând o serie vestimentară lansată pentru parada modei. Important este că actorii au rasă, de la siguranţa de sine şi ponderea scenică a lui Alexandru Repan, până la inocenţa pervertită a Fetiţei dulci cu care se identifică studenta Ioana Calotă. Bine calculate sunt acele "avansuri prin refuz" cu care ne răsfaţă Ada Navrot (Soţia) prin care înaintează în patul nerăbdătorului Tânăr domn (Răzvan Vasilescu) şi este de tot hazul erotismul resemnat, admis ca fatalitate, al Danei Dogaru (Actriţa).

Don Quijote à la russe. Felix Alexa a realizat o comedie delicioasă după **Nunta lui Krecisnski** de Suhovo Kobâlin, acest autor pre-cehovian descoperit, la noi, cu trei decenii în urmă de Gheorghe Harag care a montat **Procesul** şi **Moartea lui Tarelkin.** Demascarea nobilului scăpătat devenit vânător de zestre. Vânătorii de zestre, în general, ţin de o tradiţie îndepărtată a comediei, întinsă pe o suprafaţă amplă de la vest (nobilii scăpătaţi care încearcă să păstreze protocolul din literatura spaniolă) la est (**Revizorul** de Gogol). Krecinski, care înscenează poveşti fabuloase pentru a pune mâna pe zestrea Lidocikăi şi începe să creadă în propriile scorneli, este un Don Quijote **à la russe,** mai ales în tandem cu nefericitul său prieten Raspliuev a cărui soartă este să încaseze ritmic o bătaie soră cu moartea în aşteptarea unei recompense ce nu va sosi niciodată, fidel şi păgubos asemenea lui Sancho Panza. Ar trebui să detestăm acest tandem "malign", cel puţin aşa ne sugerează autorul piesei care îl demască pe ticălos şi îi dejoacă planurile matrimoniale. Krecinski este în pragul căsătoriei cu Lidocika. Nu trebuie decât să înlocuiască o broşă adevărată cu una falsă pentru a obţine bani de reprezentare. Dar, în ultima clipă, rivalul său, justiţiarul Nelkin descoperă trucul, spre dezamăgirea noastră. Fără voia autorului, lucrurile ies tocmai pe dos, încât Krecinski – Raspluiev alcătuiesc în cele din urmă un duet care stârneşte compasiunea. Uneori, comedia satirică, restabilind adevărul şi dreptatea, face ca justiţia să ţi se pară "urâtă". Să fi urmărit Felix Alexa cu tot dinadinsul această răsfrângere a negativului în pozitiv ? Sau totul se datorează interpretării pe care o dau actorii şi relaţiilor dintre ei ? În interpretarea lui Grigore Gonţa, Nelkin este suficient de antipatic. Un om mic şi rău, un "demon meschin" care şi-a propus să-l dea în gât pe rivalul său mai seducător şi a reuşit. Relaţia lui cu Krecinski (rol jucat cu fervoare de Costel Constantin), rămâne unul dintre secretele spectacolului. Sunt ca doi jucători la o masă de pocher pe care îi urmăreşti cu respiraţia tăiată şi regreţi că nu a reuşit "cacealmaua" lui Krecinski. Este la mijloc şi o carismă a răului întrupat de Krecinski care o subjugă şi pe Lidocika, interpretată cu un firesc bine studiat de Medeea Marinescu. Pe de altă parte, acest Sancho Panza în versiune rusă care este Raspluiev, "scutierul" lui Krecinski, nu poate să atragă decât simpatia în interpretarea lui Valentin Uritescu. În final, ai impresia că teatrul îşi pierde scopul secular de "a îndrepta moravurile". Poate că nici nu le îndreaptă, nici nu le strică, doar le semnalează.

O noapte furtunoasă pe un balansoar. Un perete lung, în fundal, altul scurt, pe lateral dreapta şi un leagăn suspendat în zona centrală, iată tot decorul la **Noaptea furtunoasă** în versiunea lui Felix Alexa. Ceva mai târziu se adaugă şi valijoara lui Rică Venturiano care va servi, uneori, drept scaun. Leagănul, însă, devine obsedant prin multipla sa întrebuinţare: pat, masă, jilţ, balansoar. Totul pe valsuri de Strauss. Dincolo de această simplitate care nu face decât să demonstreze că teatrul bun se face cu idei, nu cu obiecte, decorul are o taină: fundalul ascunde un culoar abia luminat, cu încrustaţii vegetale. Pare a fi un exterior cu viţă de vie, dar nimic nu este cert: ne aflăm într-o noapte furtunoasă slab luminată. Exterioarele, grele de materie din versiunile anterioare se de-materializează fără a pierde din consistenţă. Să ne imaginăm cât de comică poate fi, prin contrast, alergătura lui Jupân Dumitrache şi a "echipei" sale în acest spaţiu nocturn şi enigmatic. Felix Alexa citeşte piesa lui Caragiale, nu ca un obsedat al românismului, ci ca un artist care ştie să descopere arta ascunsă sub crusta de ideologie critică. Profitând de pofta de joc a lui Mircea Rusu care îl scuteşte pe Jupân Dumitrache de caricatura tradiţională şi îl restituie condiţiei sale de soţ vârstnic, orbit de încredere în soţia mai tânără şi de arlechiniadele lui Dan Puric, un Rică Venturiano nervos şi acrobatic, regizorul face ca spectacolul "să se aprindă" în toată sala. Dan Puric îşi face apariţia strecurându-se prin ferestruica de la cabina de lumini din spatele spectatorilor şi sfârşeşte suspendat, ca un liliac, de grinzile scenei, singurul loc de refugiu care i-a rămas. Îl ia pe umeri şi îl depune la sol Nae Ipingescu pentru că îl recunoaşte. Este idolul lui, este "cel care combate" la **Vocea Patriotului Naţionale.** Rică poartă cu el o valijoară (nu bastonul buclucaş din text) cu obiecte de toaletă şi o pijama pentru o şedere mai îndelungată. Îşi reface repede demnitatea călcată în picioare, cu ifose de orator cum numai Dan Puric ştie să facă. Stilizând la maximum acareturile lui Jupân Dumitrache, renunţând la ideea că este o clădire în reparaţii cum reiese din text, Felix Alexa ne arată o nouă noapte furtunoasă, cultivată şi modernă.

Felix Alexa (1967, Bucureşti): **Pe cheiul de Vest** de Bernard Maria Koltes (Studioul Casandra, 1991), **Vrăjitoarele din Salem** de Arthur Miller (T.N. Bucureşti, 1991), **Zoo Story** de Edward Albee (T. Mic, 1992), **Vizita bătrânei doamne** de Friederich Dürrenmatt (T. Bulandra, 1993). **Casa Bernardei Alba** de Federico Garcia Lorca (1994), **Roberto Zucco** de Bernard Maria Koltes (1995), **Paracliserul** de Marin Sorescu (1997), **Nunta lui Krecinski** de Suhovo Kobâlin (1999), **Jocul dragostei şi-al întâmplării** de Marivaux (2001), **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale (2002), **Visul unei nopţi** de vară de William Shakespeare (2003) -T.N. Bucureşti. **Bărbierul din Sevilla** de Beaumarchais (T. Ţăndărică, 1997), **Filumena Marturano** de Eduardo de Filippo (T. Sică Alexandrescu, Braşov, 2000), **Hora iubirilor** de Arthur Schnitzler (T. Nottara, 2002), **Crima din strada Lourcine** de Eugène Labiche (T.N.Timişoara, 2003), **Arta Comediei** de Eduardo de Filippo (T. Toma Caragiu, Ploieşti, 1999), **Chip de foc** de Marius von Mayenburg (T. Odeon, 2004), **Scaunele** de Eugène Ionesco (T. Bulandra, 2004)

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SECVENŢE

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ion Deloreanu

Teodor Tanco, autorul unui documentar masiv în zece volume (**Virtus Romana Rediviva**) ce tinde să devină o epopee culturală a ţinuturilor năsăudene, este atestat ca dramaturg de regizorul Ion Deloreanu încă de la prima sa piesă, **Cetatea Unirii**. Tanco tratează evenimentele legate de Marea Unire din 1918, o raritate tematică în dramaturgie în manieră romantică: o iubire tragică, o aşteptare fără speranţă, conspiraţii schilleriene în adâncul pădurii, transporturi secrete de arme, trădări şi focuri de revolver şi, mai important decât toate, elanul romantic al Geamgiului în folosul Unirii. Anonimatul personajului principal exprimă ideea că unirea nu a fost opera unei personalităţi distincte ci a exprimat împlinirea aspiraţiei comune a unei colectivităţi ferme şi bine organizate. Ceea ce corespunde adevărului istoric pentru că anul 1918 nu a produs un Mihai Viteazul sau un Avram Iancu ci extraordinara mobilizare şi unanimitate de la Alba Iulia. Anumite replici enunţiative şi câteva defecte de compoziţie ar fi cele mai importante obiecţii faţă de text. Planul secundar legat de iubirea Anişoarei nu are o motivare organică. Important este că **Cetatea Unirii** capătă relief în planul central. Ion Deloreanu a evitat enunţul patriotic, a acoperit artistic unele părţi mai aride ale scenariului orientând peripeţiile Geamgiului spre sensul lor simbolic. O frumoasă metaforă pe care textul o sugerează dar nu o desăvârşeşte (geamurile pe care le poartă în spate eroul în peregrinările sale prin satele româneşti din Ardeal pentru a înlocui pe cele sparte), deschide o perspectivă poetică asupra textului. Este, evident, o scăpare, faptul că Ion Deloreanu a ignorat metafora geamurilor abia insinuată în text. Un alt neajuns al spectacolului este diferenţa de stil scenografic (Ion Sasu) dintre cele patru tablouri. Dacă în primul tablou asistăm la un decor de operetă, în ultimul vom avea unul expresionist. Se ditinge, însă, Doina Puja (Mara), aspră, energică şi tandră, asemenea eroinei lui Ion Slavici. Începătoarea Florica Pop are graţie şi fragilitate în Anişoara dar autorul este oarecum nedrept cu acest personaj pe care "îl uită" pe drum. Grupul ţărăncilor (Viorica Suciu/ Lelea Mărie, Lerida Bucholzer/Ţăranca, şi Cornelia Edvis/ Monka) poartă răspunderea pentru atmosfera neartistică a primului tablou pe care, abia intrarea lui Miron

BCU "Lucian Blaga" Cluj-Napoca UNIVERSITY LIBRARY

Constantin/Ţăranul, îl mai înviorează. Dacă în Damian Oancea/Geamgiul am admirat un actor sigur pe sine şi economicos în efecte, iar în Cazimir Tănase/Moş Pădure, consistenţa şcolii tradiţionale de actorie, Marcel Mirea/Preotul (convenţional, cu o ipocrizie mieroasă contraindicată) şi Constantin Dumitra, cu excese vocale în rolul învăţătorului Andrei, nu trec rampa. Decorul, înghesuit pe spaţii mici şi mult prea avansat, limitează perspectiva şi pune actorii la grea încercare.

Ion Deloreanu (1920): **Cetatea Unirii** de Teodor Tanco (1988) - Teatrul de Nord Satu Mare.

I.G. Russu

Jocul de-a ancheta poliţistă al unui grup de tineri aflaţi într-o monotonă vacanţă ploioasă într-o cabană, este premisa dramei polţiste **Dubla dispariţie a Martei N.** de Ştefan Oprea. Jocul este, pentru început, amuzant, apoi neliniştitor şi, în cele din urmă, revelator. Gluma se transformă, spre consternarea tuturor, în revelaţie. Este un "joc de-a adevărul" care adânceşte portretele, eroii fiind siliţi să-şi divulge conduitele secrete, aparenţele sunt infirmate prin neverosimile dezvăluiri. Un cuplu armonios (Ştef şi Laura) se desolidarizează, o inofensivă vizitatoare (Marie Jeanne) se dovedeşte o temerară spioană, îndrăgostitul Ştef este un escroc sentimental, etc. Descoperirea asasinului care a ucis-o pe asistenta profesorului Barna, rămâne o chestiune secundară, adevărata anchetă fiind preocupată de dinamica psihologică a personajelor. Nu Martha este problema, ci Marie Jeanne, singurul personaj pe care Ştefan Oprea îl examinează ca destin constituit, celelalte fiind doar etape în procesul de constituire al unor destine. Pentru evaluarea semnificaţiilor specifice ale acestui personaj pe care autorul îl priveşte cu multă comprehensiune dar îl sancţionează cu severitate (Marie Jeanne se sinucide), două scene sunt esenţiale: întâlnirea cu sora ei, Martha în vila profesorului Barna şi convorbirea cu Radu de la cabană. Asprimea din convorbirea cu Martha (ce poate fi urmarea unei afectivităţi reprimate) contrastează cu nevoia de purificare prin confesiune din scena cu Radu. Înţelegem, astfel, de ce rolul interpretat de Ioana Ene Atanasiu (Marie Jeanne) nu este lipsit de dificultăţi. Ne-am fi aşteptat la o anume schimbare de registre în scena Marie Jeanne-Martha (interpretată cu discreţie de Despina Prisăcaru). Pe cât de risipitor în efecte comice se arată Mihai Drăgoi în rolul ofiţerului Ochişor, pe atât de sec şi economicos este Viorel Baltag în rolul chitaristului Cheran. Mai puţin norocos, Livius Rus a avut de interpretat pe Radu în care a pus multă pasiune şi mobilitate exterioară. Cu un aer sportiv, nonşalant, Luminiţa Bota a interpretat rolul îndrăgostitei contrariate (Laura). Emoţionantă – Corina Bălăiţă în rolul tinerei soţii

a profesorului Barna. Mai bun în stilul zeflemist decât în cel patetic, a fost Romeo Bărbosu (Ştef). Relaxat, parcă amuzat de propria autoritate, Geo Popa joacă rolul Anchetatorului, (Căpitanul). Regizorul I.G. Russu alege, prudent, calea de mijloc între piesa poliţistă şi explorarea latenţelor psihologice ale textului.

I.G. Russu/Ionel Gheorghe Russu (1924, Plopu, Brăila): **Drumul soarelui** de Virgil Stoenescu (1955), **La ora şase** de Sonia Filip (1955), **Într-o haltă** de Ghenadi Uspenski (1956), **Omul care a văzut moartea** de Victor Eftimiu (1956), **Copacii mor în picioare** de Alessandro Casona (1958), **Cuza Vodă** de Mihail Davidoglu (1959), **Azilul de noapte** de Maxim Gorki (1959), **Oameni care tac** de Alexandru Voitin (1960), **Escu** de Tudor Muşatescu (1960), **Oameni care învinge** de Alexandru Voitin (1961), **Monserrat** de Emmanuelle Roblés (1961), **Îndrăzneala** de Gheorghe Vlad (1962), **Se caută un vinovat** de Marcel Aymé (1963), **Plicul** de Liviu Rebreanu (1963), **Ceartă în familie** de Ioan Ghelu Destelnica (1964), **Comedia zorilor** de Mircea Ştefănescu (1965), **Simple coincidenţe** de Paul Everac (1966), **Cântec de inimă albastră** de Marin Iorda (1967), **Micul infern** de Mircea Ştefănescu (1968), **Travesti** de Aurel Baranga (1969), **Logodnicele aterizează la Paris** de Max Camoletti (1970), **O zi de odihnă** de Valentin Kataev (1970), **Interesul general** de Aurel Baranga 1973), **Dubla dispariţie a Marthei N.** de Ştefan Oprea (1979), **Răzbunarea mortului** de Pierre Chesnot (1997), **Nebuniile din pat** de Ray Conney (1998), **Tache, Ianke şi Cadâr** de Victor Ion Popa (1998) - T. George Bacovia, Bacău.

Marin D. Aurelian

Republica ideală de pe litoral. Există în melodramele anilor 30 (comedii lirice, drame sentimentale) o tendinţă de estetizare a relaţiilor dintre oameni ce degenerează, adesea, în mistificare psihologică şi instituie o utopie morală. Hotărât lucru, nu adevărul psihologic este punctul tare al comediografilor noştri dintre cele două războaie, ci bunele maniere. Un cult al amiciţiei îi leagă pe cei trei tineri din **Geamandura** lui Tudor Muşatescu ce se refugiază în "republica ideală" de pe litoralul Mării Negre, într-o frăţie ale cărei legi sunt buna dispoziţie, loialitatea, ataşamentul şi iubirea aproapelui. Aproximativ acelaşi univers utopic din **Jocul de-a vacanţa** de Mihail Sebastian. Mica societate este tulburată de apariţia, din valurile mării, a frumoasei Luna care evadase de pe un iaht luxos şi fusese aruncată la ţărm ca o imputare la adresa unei societăţi cinice şi mercantile. În acest punct părăsim **Jocul de-a vacanţa** şi intrăm în **Steaua fără nume.** Fireşte, tustrei se vor îndrăgosti de Luna, respectându-şi reciproc sentimentele, dar, dintre ei, doar Zeiss se hotărăşte să o salveze prin căsătorie. Destinele eroilor sunt evaluate după un interval de un an. Relaţiile, mutate în lumea mondenă a Capitalei, sunt mai aspre. Dragostea nemărturisită a Femeii pentru celălalt (Rembrandt), agravează situaţia. Zeiss suferă de ftizie şi se retrage pe litoral pentru a muri în oaza lor utopică. Se află, însă, că el

este autorul unei piese de teatru de mare succes în care Luna a jucat, strălucitor, rolul vieţii. Toţi pornesc în căutarea lui Zeiss, descoperindu-l în ceasul morţii. Atitudinea pare superficial romanţioasă dar nu lipseşte un fior dramatic autentic şi ecourile unui lamento afectuos şi defensiv. Marin D. Aurelian caută argumente pentru o melodramă superioară şi se bizuie pe subiectul piesei, seducător în sine. Cea mai mare parte din actori intră în **Geamandura** cu experienţa unor montări anterioare de acest gen. Stelian Stancu, în rolul pictorului numit, din amiciţie, Rembrandt, joacă junele prim de melodramă care l-a consacrat. Cătălin Stanciu, proaspăt absolvent, reuşeşte trecerea de la vioiciunea ştrengărească la melancolie, în Zeiss. Gabriel Chirea are un farmec cuminte în mezinul terţetului, Alagrec. Singurul personaj feminin, Luna, este interpretat de Adriana Gădălean, o frumuseţe statică, dar provocatoare. O bună creaţie comică oferă George Bosun în turcul Hussein antrenat, cu puţin înainte, în rolul lui Cadâr din celebra piesă a lui Victor Ion Popa. Finalul aduce o imagine delicată a morţii: Zeiss iese din scenă purtând pe umăr aparatul de fotografiat cu burduful negru fluturând ca un drapel în bernă.

Viaţa unei femei. Cea din urmă piesă de teatru a lui Aurel Baranga nu mai este o comedie ci o dramă testamentară. **Viaţa unei femei** (care a circulat, o vreme cu titlul estetizat şi meloman **Pavană pentru o infantă defunctă**) face parte dintr-un capitol închis al literaturii române inspirată de reevaluarea istoriei României în primii zece ani de la sovietizarea ţării. "Obsedantul deceniu", cum au numit criticii perioada 1950-1960, a produs o literatură de tip justiţiar care şi-a propus să reabiliteze moral victimele perioadei dejiste. Victimă a acelei perioade este şi Femeia din drama lui Baranga dar, dincolo de statutul realist, ea este şi conştiinţa implacabilă care nu uită şi nu iartă ororile prin care a fost silită să treacă. Pentru cei cinci bărbaţi implicaţi în viaţa Femeii, zdruncinată de un proces abuziv şi de o sentinţă nedreaptă, memoria ei este o sancţiune teribilă. Pentru că ororile istoriei sunt anonime dar se înfăptuiesc de oameni cu identitate precisă ce nu pot fi lăsaţi să se piardă în anonimat. Aurel Baranga nu dezvoltă textul pe latura teoretică, preferând să dea viaţă şi patetism unei biografii. Dar este biografia unui martor care păstrează în memorie probele adevărului. Aceste probe sunt numele celor cinci bărbaţi care s-au intersectat în viaţa ei: Primul Iubit, Primul Judecător, Primul Avocat, Primul Bărbat ("primii", pentru a accentua ideea de ruptură a unei vieţi aflată abia la începuturile sale) şi Ultimul Îndrăgostit, îndrăgostitul laş care se sperie de dosarul "încărcat" al Femeii, prelungindu-i suferinţele. Folosind rememorarea acuzatoare, Baranga sacrifică mobilitatea şi dinamismul piesei pentru că nu e vorba de amintiri "jucate", ilustrate, reprezentate ci povestite, evocate. Nu se întâmplă "nimic" la timpul prezent în afara unui minim joc de scenă şi a unei pauze de masă. Este un lung monolog al Femeii, alcătuit din zeci de scene dramatice în care sunt implicaţi Bărbaţii. Marin D. Aurelian construieşte spectacolul pe tema martirajului Femeii, în asemenea măsură încât poţi spune

că s-a dedicat "vieţii unei femei". Totul este un splendid recital al Silviei Ghelan. Celelalte personaje, interpretate de Cornel Sava, Ion Tudorică, Gheorghe Jurca, Constantin Adamovici şi Romeo Pop, nu prea net diferenţiate nici în text, rămân elemente de fundal, urmărind spectaculoasa evoluţie a Silviei Ghelan care trăieşte trepidant, imploră, acuză, glumeşte, ironizează, iubeşte şi suferă. Capacitatea de a evoca este prodigioasă: dacă autorul scrie că eroina se află pe un teren la cules de cartofi, actriţa se află, într-adevăr pe acel teren şi recoltează cartofi. Marin D. Aurelian vede personajul exclusiv pe latura lui existenţială, evitând complicităţile politice incluse în text. Decorul (Mircea Matcaboji), deşi reprezintă un simplu interior, este puternic metaforizat prin cinci arbori metalizaţi cu ramurile contorsionate, reprezentând, desigur, sensul malefic al personajelor secundare.

Feeria burgheză. Un spectacol agreabil, de o surprinzătoare longevitate este **Visul unei nopţi de iarnă** de Tudor Muşatescu. Are un farmec retro alături de nostalgia Bucureştiului de altădată. Este un "basm realist" în care Făt Frumos şi Ileana Cosânzeana, depăşind toate obstacolele, se unesc într-o nuntă, nu fabuloasă dar foarte concretă. Prezenţe scenic plăcute, pitoresc local, sentimentalism de bună calitate într-un spectacol îngrijit în atitudinea faţă de textul literar. **Visul** de iarnă al lui Muşatescu, spre deosebire de cel din **noaptea miezului de vară** al lui Shakespeare, este o "comedie sentimentală", cum se numea melodrama între cele două războaie mondiale. O prelucrare românească după vodevilul francez, corijat cu o notă de sentimentalism bucureştean. De fapt, este o mică **feerie burgheză** în care Muşatescu, în numele unei democraţii a sentimentelor, apără şansele matrimoniale reduse ale unei fete de condiţie modestă (Doruleţ), aşa cum, pe de altă parte, apără şansele unui tomnatic romancier înstărit, cu majordom şi amantă costisitoare, de a aspira la dragostea virginală a unei adolescente copilăroase. Valorile comediei vor fi descoperite în portrete, realiste pînă la detalii, fermecătoare în cel mai nostalgic înţeles al cuvântului şi idilice prin situaţiile în care personajele sunt angajate. Şi, totuşi, ceva autentic se poate descoperi în spatele acestei "feerii burgheze": este aspiraţia inocentă a Mariei/Doruleţ spre lumea inaccesibilă a tomnaticului romancier, versiune "cuminte" a Cătălinei eminesciene. Marin D. Aurelian a restituit comedia lui Muşatescu în toată candoarea ei de epocă într-un spectacol de un rafinament desuet având aerul unei frumoase minciuni pentru adulţi, făcut anume pentru serile sărbătorilor de iarnă, cu scene înfiorate de sensibilitate şi poezie. Tatonând în căutarea unei soluţii, regizorul a avut revelaţia actriţei Catrinel Dumitrescu pentru rolul Doruleţ şi nu s-a înşelat. Catrinel Dumitrescu pune inocenţă şi jovialitate, candoare şi tandreţe, mobilitate şi drăgălăşenie, din toate câte puţin. Stelian Stancu, sever, cu ţinută supravegheată, acoperă ca prezenţă scenică anvergura romancierului Alexandru Manea alcătuind un cuplu stilizat în manieră naivă cu Catrinel Dumitrescu. Emil Schmidt atacă rolul majordomului Manole prin şarje comice. Convingător, cu

bâlbâiala de îndrăgostit timid, precipitat şi confuz a lui Milică este Gabriel Chirea. Amplă, relaxată, Adriana Gădălean se expune în rolul Elvirei, amanta întreţinută a romancierului iar Maria Junghietu obţine succese comice în rolul Fanţa.

Marin D. Aurelian (1925 – 1993, Cluj Napoca): **Geamandura** de Tudor Muşatescu (T. de Stat, Turda, 1986), **Viaţa unei femei** de Aurel Baranga (T.N. Cluj Napoca, 1985), **Visul unei nopţi de iarnă** de Tudor Muşatescu (T. de Stat Turda, 1980)

Dan Nasta

Scoica de lemn. În **Scoica de lemn,** Fănuş Neagu aduce personaje bizare cu profesiuni neobişnuite: un jockeu, o cântăreaţă de muzică uşoară, un antrenor de tenis pentru turişti, proprietarul unei cabane, fosta iubită a jockeului măritată cu un american, etc. Conflictul, atât cât este, nu se instalează între oameni, ci între aceşti aşi ai reveriei, pe de o parte şi lumea exterioară, vinovată pentru incapacitate umanistă şi agresivitate. Jocul cu puşca din prima parte, divulgă tocmai acest protest împotriva violenţei. Este şi un avertisment împotriva atentatului pragmatismului agresiv împotriva firilor sentimentale ce resimt existenţa ca pe un har. Eroii sunt nişte "trăsniţi" dar, în acelaşi timp alese exemplare ale speciei, beneficiind de uimitoare resurse de a supravieţui în ireal. Spectacolul lui Dan Nasta este o victorie împotriva prejudecăţii "teatrului de lectură" pentru că regizorul a învins acel spaţiu mort dintre cuvântul scris şi cuvântul scenic. Astfel, frumoasele pagini ale acestui incorigibil adept al calofiliei care este Fănuş Neagu prind să sune firesc rostite de Florian Pittiş, Ştefan Radoff, Liliana Tomescu, Emilia Dobrin Besoiu şi Catrinel Paraschivescu. Dan Nasta a avut ideea salvatoare de a pune întregul spectacol sub semnul jocului, pentru că tocmai spiritul ludic este ceea ce caracterizează, în esenţă, literatura lui Fănuş Neagu. Proza sa, în ciuda inocentelor abuzuri calofile rămâne un fenomen literar inevitabil tocmai prin apetitul ludic pe care se întemeiază. Dan Nasta a dezvoltat spaţiul poetic al textului şi a construit un vis cu sfârşit tragic, dar un tragism nu existenţial, ci poematic. Nu moartea tânărului antrenor de tenis o deplângem, ci dispariţia ingenuităţii. O uşoară neîncredere în montare o creează decorul lui George Doroşenco încărcat cu două pâlcuri de floarea soarelui confecţionate din polistiren, cu un cal din acelaşi material ce repetă pleonastic metafora cailor ce se cufundă în mare, aflată şi în text. Un decor înăbuşitor, de o materialitate apăsătoare, fără afinităţi cu spiritul, totuşi, diafan al piesei.

Mizantropul lui Molière (Alceste) este un idealist, un incomod pentru toţi cei din jur, un neadaptat. Implicat într-un proces, el refuză să se apere pe motivul că simţul justiţiei va funcţiona de la sine ca o componentă naturală a comportamentului uman. Aşteaptă ca binele, cu toate componentele sale morale, să triumfe de la sine. Când îşi epuizează speranţele, se refugiază în utopia unui paradis al cuplului conjugal la care încearcă s-o asocieze pe Cèlimene care nu-l înţelege şi nu-l urmează. Retragerea lui din lume, în semn de protest faţă de o societate în care valorile fundamentale sunt coruptibile, seamănă cu retragerea lui Timon din viaţa mondenă a Atenei. Alceste este un Timon francez. De altfel, spectacolul lui Dan Nasta are afinităţi cu **Timon din Atena** de la Teatrul Nottara realizat recent de Dinu Cernescu. Vom păstra anumite rezerve faţă de "adaptarea" lui Molière: ideea lui Dan Nasta de a aduce în vremurile noastre personajele din **Mizantropul** prin simpla schimbare a perucilor şi dantelelor cu smockinguri şi bluze **col roulle** şi a saloanelor Louis XIV cu o **dolce vita** modernă este tot ce poate fi mai lejer. Deşi a citit cu pătrundere textul şi a resimţit valoarea polemică a poziţiei lui Alceste, haina în care Dan Nasta şi-a îmbrăcat ideile nu este deloc nouă şi pare confecţionată la repezeală. Avantajul, pentru că există un avantaj, rămâne expresivitatea pronunţată a protestului. Alexandru Repan, poate prea arătos, rosteşte cu înfrigurare, mai puţin cu naturaleţe, rechizitoriile lui Alceste. Emilia Dobrin excelează pe latura frivolă a femeii de lume care este Cèlimene, nu ne explică, totuşi, atracţia pe care o resimte faţă de păgubosul Alceste. Constituirea unui cuplu final (Eliante/Catrinel Paraschivescu – Philinte/Dorin Varga) este, în viziunea lui Molière, zarea speranţei ce rămâne după înfrângerea orgoliosului mizantrop. Amabilă cu perfidie, Gilda Marinescu joacă rolul Arrinée. În roluri mici, Mircea Jida (Acaste) şi Valeriu Preda (Clitandre) aduc importante precizări de detaliu în scenele colective. Dan Nasta semnează o restituire unilaterală a lui Molière.

Dan Nasta (1925): **Lumina de la Ulmi** de Horia Lovinescu (1953), **Doamna Calafova** de Vojtek Tach (1955), **Horia** de Mihail Davidoglu (1956), **Intrigă şi iubire** de Friederich Schiller (1965) - T. Municipal/ Bulandra. **Şi eu am fost în Arcadia** de Horia Lovinescu (1971), **Fântâna Blanduziei** de Vasile Alecsandri, **Noaptea nechemată** de Al. T. Popescu, **Întoarcerea la Micene** de Evanghelos Averoff Tossizza, **Scoica de lemn** de Fănuş Neagu (1977), **Mizantropul** de Molière (1979), **Noaptea umbrelor** de Horia Lovinescu - T. Nottara. **Don Carlos** de Friederich Schiller (T.N. Iaşi), **Căruţa cu paiaţe** de Mircea Ştefănescu (T.N.Timişoara), **Richard III** de William Shakespeare (T. de Stat, Sibiu).

Mielul turbat era primul succes al comediei româneşti realist-socialiste. Aurel Baranga a criticat tot ce se putea critica în epocă: birocraţia obstrucţionistă, strivind orice iniţiativă personală sub maşinăria greoaie a dosarelor, ştampilelor şi aprobărilor de tot felul: birocraţia invocată ca fatalitate şi pusă sub acuzare chiar de cei ce o întreţin. Baranga radiografiază fenomenul la scară socială dar şi la nivel individual, urmărind dereglările de personalitate pe care le provoacă. Cristescu, Dumitrescu, Bontaş, Cavafu, "şefii" din comedia lui Baranga, cunosc şi "apără" principiile socialiste cum ar fi, să spunem, **conducerea colectivă,** dar într-un mod formal. Imaginea absurdă a formalismului, a formei fără conţinut este şi prezenţa lui Tache Imireanu la şedinţele Cabinetului de inovaţii ori la alte şedinţe în care se implică sau este implicat. **Şedinţomanul** (inspirat din literatura sovietică postrevoluţionară, vezi, între altele, poemul lui Vladimir Maiakovski) este o descoperire a lui Aurel Baranga pentru aria literară românească. Nu contribuţia lui Imireanu la rezolvarea problemelor are importanţă, ci semnătura sa în "procesul verbal" care înseamnă respectarea principiului majorităţii în adoptarea deciziilor, al conducerii colective, al compoziţiei reprezentative şi al altor principii democratice pe care le simulează pentru că, de fapt, le dispreţuiesc în secret. Evenimentul decisiv este transformarea lui Spiridon Biserică din muncitorul timid şi docil, pasionat de inovaţii într-un insurgent inflexibil, combativ, ameninţător: un **miel turbat**. Baranga încerca, astfel, să vorbească depre posibilitatea de control asupra deciziei a "clasei muncitoare". După o glorioasă carieră scenică, comedia s-a clasicizat, motiv pentru care Victor Tudor Popa intră într-o controversă fertilă cu versiunile anterioare preferând stilizarea personajelor, transformarea lor în tipuri comice consacrate. Birocraţii lui Baranga sunt atraşi de comicul de circ. Bontaş, de exemplu, este tratat ca un **clown** iar celelalte personaje depăşesc copia realistă prin simplificare psihologică, prin sinteză comică. Decorul, ingenios (Teodor Th. Ciupe) nu a ocolit comicul de recuzită (ventilatorul cu panglicuţe, "invenţia" infantilă pe care Bontaş o opune lui Spiridon Biserică, graficele cu cifre schimbătoare după dorinţa directorilor, banda rulantă cu dosarele birocraţilor, etc.) şi nici nu a aspirat la unitate stilistică rigidă, genul plastic cel mai apropiat ca stil fiind "colajul". Între convenţia comică şi realism, regizorul se păstrează la jumătatea distanţei, fără excese pe linia teatralizării, dar desprins cu hotărâre de ilustrativism. Succesul lui Gelu Bogdan Ivaşcu în Cristescu îşi are sursa în cultivarea "comicului demn". Scăpările şi replierile succesive în jurul demnităţii din ce în ce mai deteriorate a lui Cristescu sunt imprevizibile şi de efect sigur. Dorel Vişan (Spiridon Biserică) intră firesc, fără complexul personajului pozitiv, în jocul comic de ansamblu. Foarte aproape de tendinţa regizorului de a integra personajele tipurilor comediei clasice a fost Petre

Băcioiu în Bontaş. Susţinut de costumul proiectat de Octavian Cosman, Petre Băcioiu citează consistent din Chaplin etalând imbecilitatea acelui celebru personaj din anecdotica orală cunoscut sub numele de Bulă. Nefiind un actor de comedie, Radu Iţcuş înlocuieşte umorul cu buna dispoziţie.

Omul nu-i supus maşinii. În descendenţa lui Baranga, Tudor Popescu, scrie o satiră socială contemporană despre fisurile ce apar în mecanismul de promovare a cadrelor. Pretextul comic al piesei – apariţia unui calculator care apreciază cu exactitate ştiinţifică valoarea şi meritele candidaţilor la postul de "şef al sectorului trei" – este susţinut de o suită de răsturnări de situaţie ce întreţin interesul de intrigă. Intenţia lui Tudor Popescu este de a dezvolta un ciclu satiric, motiv pentru care ne întâlnim cu personaje din **Paradis de ocazie.** Prin metoda serialismului, autorul asamblează profilul satiric al personajelor, şi dă sensuri surprinzătoare mesajelor, prin adâncirea perspectivei temporale. Dâncu, directorul filozof din **Paradis de ocazie** este retrogradat, "tovarăşa Frâncu" este pensionată ca "simbol al vechiului", inginerul Tudor şi Mioara, purtători de progres în piesele anterioare, parcurg şi ei un proces de involuţie. Par osteniţi, dar nu resemnaţi cu inerţia celorlalţi. Şi directorul Dâncu (mediocritatea combinată cu pasiunea lui pentru filozofie creează unul dintre cele mai interesante contraste comice din dramaturgia contemporană), ca şi Duducel sau secretara Florentina, alcătuiesc o lume de simulanţi asemănătoare cu a birocraţilor lui Baranga. Organizată după reţeta "şedinţei comice", consacrată de acelaşi Baranga, **Omul nu-i supus maşinii** este mai săracă decât ne-a obişnuit autorul. Critica se exercită mai mult la nivel enunţiativ, nivel la care se pot reţine formulări inspirate şi replici de spirit. Victor Tudor Popa are câteva intuiţii ce generează creaţii actoriceşti remarcabile: Gelu Bogdan Ivaşcu, un portret al lui Dâncu, minuţios elaborat pe o gamă amplă de procedee din care nu lipseşte citatul din comici iluştri, Melania Ursu/Florentina, într-o caricatură agreabilă a Secretarei ca tip generic, Ligia Moga/Tovarăşa Frâncu, un crochiu expresiv al dogmatismului îngust şi agresiv.

Viaţă particulară. Constantin Cubleşan, prozator, critic şi istoric literar, autor de literatură pentru copii, debutează pe scenă cu **Viaţă particulară,** dramă de familie şi, în acelaşi timp, "piesă sentimentală", cum însuşi o intitulează. Nimic nou faţă de anterioarele sale scenarii dramatice. Apare, şi aici, **şantierul,** nu atât ca topos ci ca mod de existenţă, al cărui purtător este inginerul Valentin. El este grav afectat de exercitarea abuzivă a vieţii profesionale în dauna "vieţii particulare". Lucrurile se petrec aproximativ ca în piesele de mediu industrial ale lui Paul Everac sau ca în **Hoţul de vulturi** de Dumitru Radu Popescu, unde de regulă, aceşti devotaţi ai vieţii de şantier se descoperă, în cele din urmă, goliţi de sensul omenesc al vieţii. Acesta este, la Cubleşan, doar fundalul, pentru că, în fond, este o dramă sentimentală cu un mesaj moral uzual. Resimţind singurătatea muncii pe şantier, Valentin încearcă să înoade legăturile cu soţia pe care o alungase cu câtva timp în urmă. Legăturile nu se

mai pot reface, nu din lipsa rezervelor de afecţiune dintre soţi ci, mai degrabă, din nevoia de sancţiune a autorului-pedagog. În paralel, dragostea Lolei pentru Valentin se sfârşeşte şi ea într-o dramatică neîmplinire sau, poate, într-o nebunească speranţă. Finalul, construit pe această incertitudine nu este lipsit de o anume evanescenţă a sentimentelor lăsate în suspensie. Spectacolul, ca drama însăşi, este totodată simplu şi simplist: o întâmplare unică, expusă clar, în decor unic: o cameră de hotel. O "poveste" fără ascunzişuri sau subtexte, abia salvată de didacticism prin finalul deschis. Singurele şocuri teatrale sunt frecventele apeluri telefonice, motiv pentru care Victor Tudor Popa inventează un personaj, Centralista Jeni, care, ascultând convorbirile, asistă la micile drame ce se consumă în camera de hotel. Un final bine simţit, nu lipsit de o anume profunzime elegiacă încheie un spectacol de atmosferă lejer şi comunicativ. Debutul Cameliei Maxim în Lola este marcat de un aer băieţesc-sportiv, uşor umbrit de adâncimi afective reprimate cu mândrie. Mai puţin norocos, poate şi datorită unei distribuiri eronate, precipitat şi inegal a fost Radu Amzulescu: în singura sa apariţie: confruntarea cu Valentin, fostul soţ al Silviei. Un portret în tonuri moi, cu ezitări expresive şi izbucniri bine dozate, creează Carol Erdos (Valentin). Farmecul personal îl evidenţiază pe Marius Bodochi în rolul îndrăgostitului Boby.

Personajul scenografic. F.M.S.M.L.O. sau Lapte de pasăre sau Timp în doi de Dumitru Radu Popescu nu este nici pe departe atât de ezoterică pe cât arată titlul. Dimpotrivă se poate reţine intenţia de limitare a mesajelor, concentrându-se asupra unei singure împrejurări ca o concesie făcută dramei clasice, fără a renunţa la sistemul său metaforic şi aluziv, ori la motivul crimei imaginare ce trece dintr-o piesă în alta ca un simbol al Păcatului suprem. Mediul pe care aplică motivul crimei ipotetice este, de data aceasta, viaţa de familie. Emilia nu mai suportă mecanismul diurn al relaţiilor cu soţul, un om copleşit de treburi, cu apariţii scurte şi obosite în familie, cu ticuri simpatice dar insuportabile prin repetare. Toate la un loc, o duc pe Emilia la revelaţia unei vieţi irosite între mărunţişuri casnice. Bovarismul Emiliei fiind, astfel, argumentat, caracterul pozitiv al soţului fiind enunţat, se naşte acel echilibru în nevinovăţie ce poate fi sursa tragicului. Este momentul când îşi face apariţia Horia. El este omul prin care Emilia încearcă să păstreze credinţa în mitul iubirii sublime şi al căsniciei fără sfârşit. Este hotărâtă să iubească cu umilinţă şi religiozitate dar Horia se dovedeşte doar o prezenţă multicoloră şi inconsistentă. Femeia îl extermină dar mortul dispare. Crima s-a petrecut în imaginar, dar testul a avut loc: sub aparenţa obosită, soţul ascunde o mare tandreţe. Totul este atât de fragil încât poate să fie doar o halucinaţie a Emiliei dar, textul poate să fie citit, de asemenea, în plan realist. În acest joc de "logică ipotetică" regizorul poate găsi capcana sau cheia. În cazul lui Victor Tudor Popa nu este deloc limpede jocul dintre real şi imaginar. Lipsiţi de o atitudine decisă faţă de text, actorilor (Melania Ursu, Gheorghe M. Nuţescu, Gelu Bogdan Ivaşcu, Octavian Cosmuţa) nu le rămâne decât

să se apropie de personaje, fiecare în felul său. Şi totuşi, Horea este, dincolo de interpretarea liberă a lui Gelu Bogdan Ivaşcu, o creaţie scenografică. Atmosfera kitsch proiectată de Teodor Th. Ciupe în jurul personajului (flori mari, panglici miulticolore, cravate de saltimbanc), fixează imaginea omului inconsistent ce se oferă Emiliei drept compensaţie.

Valsul de la miezul nopţii. Aflată în repertoriul câtorva teatre, **Valsul de la miezul nopţii** de Viorel Cacoveanu înregistrează un succes de natură sociologică. Răspunde unor aşteptări civice prin relativa intransigenţă cu care examinează vicii de natură social-administrativă. Sub pretextul unei reuniuni de familie, Cacoveanu provoacă o suită de dialoguri pe teme cetăţeneşti. "Adevărurile", mai mari sau mai mici sunt spuse fără convenienţe, abia învăluite într-un umor de eficienţă imediată. Este scenariul unui ziarist care aspiră să trimită foiletonul din pagina de ziar în cutia de rezonanţă a scenei de teatru, să facă din teatru, o gazetă vorbită, fără inhibiţii şi şabloane. Este o colecţie de "necazuri" social administrative de fiecare zi, prezentată la nivel enunţiativ. Se trec în revistă erorile în politica de promovare a cadrelor de conducere, în evaluarea biografiilor, se condamnă cameleonismul patriotard, incompetenţa, laşitatea, abuzul de funcţii, intimidarea criticii, etc. Singurul eveniment ce întrerupe desfăşurarea orizontală a acestor enunţuri puse în controversă este apariţia unei "mătuşi din America", venită anume pentru a pune la încercare tăria de caracter a "societăţii socialiste multilateral dezvoltate". **Vizita bătrânei doamne** se încheie cu impresii nefavorabile pentru că fidelitatea faţă de cauză a fost înlocuită cu interesul, iar ataşamentul cu laşitatea, aidoma dramelor şi romanelor scrise de D.R.Popescu, Augustin Buzura, Romulus Guga, Constantin Ţoiu, Tudor Popescu, al căror ecou se face Viorel Cacoveanu. Efectul este că, în timp ce demitizează falşi comunişti, edifică mitul "bunului comunist". Doar că, aici, situaţia este răsturnată : cei buni sunt răi, iar cei răi sunt buni. Victor Tudor Popa a organizat un spectacol-proces: toate personajele trec, rând pe rând, prin boxa acuzaţilor, fiind alternativ, acuzaţi şi acuzatori. Scenograful Florin Harasim foloseşte spaţiul şi pe verticală: masa aniversară, la înălţimea unde este plasată şi în configuraţia propusă, pare **cina cea de taină** unde se urzeşte vânzarea inocenţilor dar şi **tribunalul** care înregistrează depoziţiile. În această structură vizuală, spectacolul decurge previzibil, cu evidente fisuri artistice, între care cea mai gravă este pantomima personajelor din planul secund. Efectul acelor conversaţii simulate din fundal este cu totul naiv. O soluţie mai bună ar fi fost, poate, stop-cadrele pe grupurile de vorbitori în locul acelei false animaţii mute.

Ultima oră. Puţine lucruri ar fi de semnalat în versiunea lui Victor Tudor Popa cu **Ultima oră** de Mihail Sebastian, în afara apariţiei lui Dorel Vişan în Alexandru Andronic. O miopie inteligentă, rareori exagerată, aerul când confuz, când încăpăţânat, disponibilitatea pentru un romantic fanatism al istoriei antice, iată portretul lucrat cu finețe artizanală al lui Andronic. Este remarcabilă revenirea lui Octavian Cosmuţa

mai pot reface, nu din lipsa rezervelor de afecţiune dintre soţi ci, mai degrabă, din nevoia de sancţiune a autorului-pedagog. În paralel, dragostea Lolei pentru Valentin se sfârşeşte şi ea într-o dramatică neîmplinire sau, poate, într-o nebunească speranţă. Finalul, construit pe această incertitudine nu este lipsit de o anume evanescenţă a sentimentelor lăsate în suspensie. Spectacolul, ca drama însăşi, este totodată simplu şi simplist: o întâmplare unică, expusă clar, în decor unic: o cameră de hotel. O "poveste" fără ascunzişuri sau subtexte, abia salvată de didacticism prin finalul deschis. Singurele şocuri teatrale sunt frecventele apeluri telefonice, motiv pentru care Victor Tudor Popa inventează un personaj, Centralista Jeni, care, ascultând convorbirile, asistă la micile drame ce se consumă în camera de hotel. Un final bine simţit, nu lipsit de o anume profunzime elegiacă încheie un spectacol de atmosferă lejer şi comunicativ. Debutul Cameliei Maxim în Lola este marcat de un aer băieţesc-sportiv, uşor umbrit de adâncimi afective reprimate cu mândrie. Mai puţin norocos, poate şi datorită unei distribuiri eronate, precipitat şi inegal a fost Radu Amzulescu: în singura sa apariţie: confruntarea cu Valentin, fostul soţ al Silviei. Un portret în tonuri moi, cu ezitări expresive şi izbucniri bine dozate, creează Carol Erdos (Valentin). Farmecul personal îl evidenţiază pe Marius Bodochi în rolul îndrăgostitului Boby.

Personajul scenografic. F.M.S.M.L.O. sau Lapte de pasăre sau Timp în doi de Dumitru Radu Popescu nu este nici pe departe atât de ezoterică pe cât arată titlul. Dimpotrivă se poate reţine intenţia de limitare a mesajelor, concentrându-se asupra unei singure împrejurări ca o concesie făcută dramei clasice, fără a renunţa la sistemul său metaforic şi aluziv, ori la motivul crimei imaginare ce trece dintr-o piesă în alta ca un simbol al Păcatului suprem. Mediul pe care aplică motivul crimei ipotetice este, de data aceasta, viaţa de familie. Emilia nu mai suportă mecanismul diurn al relaţiilor cu soţul, un om copleşit de treburi, cu apariţii scurte şi obosite în familie, cu ticuri simpatice dar insuportabile prin repetare. Toate la un loc, o duc pe Emilia la revelaţia unei vieţi irosite între mărunţişuri casnice. Bovarismul Emiliei fiind, astfel, argumentat, caracterul pozitiv al soţului fiind enunţat, se naşte acel echilibru în nevinovăţie ce poate fi sursa tragicului. Este momentul când îşi face apariţia Horia. El este omul prin care Emilia încearcă să păstreze credinţa în mitul iubirii sublime şi al căsniciei fără sfârşit. Este hotărâtă să iubească cu umilinţă şi religiozitate dar Horia se dovedeşte doar o prezenţă multicoloră şi inconsistentă. Femeia îl extermină dar mortul dispare. Crima s-a petrecut în imaginar, dar testul a avut loc: sub aparenţa obosită, soţul ascunde o mare tandreţe. Totul este atât de fragil încât poate să fie doar o halucinaţie a Emiliei dar, textul poate să fie citit, de asemenea, în plan realist. În acest joc de "logică ipotetică" regizorul poate găsi capcana sau cheia. În cazul lui Victor Tudor Popa nu este deloc limpede jocul dintre real şi imaginar. Lipsiţi de o atitudine decisă faţă de text, actorilor (Melania Ursu, Gheorghe M. Nuţescu, Gelu Bogdan Ivaşcu, Octavian Cosmuţa) nu le rămâne decât

să se apropie de personaje, fiecare în felul său. Şi totuşi, Horea este, dincolo de interpretarea liberă a lui Gelu Bogdan Ivaşcu, o creaţie scenografică. Atmosfera kitsch proiectată de Teodor Th. Ciupe în jurul personajului (flori mari, panglici miulticolore, cravate de saltimbanc), fixează imaginea omului inconsistent ce se oferă Emiliei drept compensaţie.

Valsul de la miezul nopţii. Aflată în repertoriul câtorva teatre, **Valsul de la miezul nopţii** de Viorel Cacoveanu înregistrează un succes de natură sociologică. Răspunde unor aşteptări civice prin relativa intransigenţă cu care examinează vicii de natură social-administrativă. Sub pretextul unei reuniuni de familie, Cacoveanu provoacă o suită de dialoguri pe teme cetăţeneşti. "Adevărurile", mai mari sau mai mici sunt spuse fără convenienţe, abia învăluite într-un umor de eficienţă imediată. Este scenariul unui ziarist care aspiră să trimită foiletonul din pagina de ziar în cutia de rezonanţă a scenei de teatru, să facă din teatru, o gazetă vorbită, fără inhibiţii şi şabloane. Este o colecţie de "necazuri" social administrative de fiecare zi, prezentată la nivel enunţiativ. Se trec în revistă erorile în politica de promovare a cadrelor de conducere, în evaluarea biografiilor, se condamnă cameleonismul patriotard, incompetenţa, laşitatea, abuzul de funcţii, intimidarea criticii, etc. Singurul eveniment ce întrerupe desfăşurarea orizontală a acestor enunţuri puse în controversă este apariţia unei "mătuşi din America", venită anume pentru a pune la încercare tăria de caracter a "societăţii socialiste multilateral dezvoltate". **Vizita bătrânei doamne** se încheie cu impresii nefavorabile pentru că fidelitatea faţă de cauză a fost înlocuită cu interesul, iar ataşamentul cu laşitatea, aidoma dramelor şi romanelor scrise de D.R.Popescu, Augustin Buzura, Romulus Guga, Constantin Ţoiu, Tudor Popescu, al căror ecou se face Viorel Cacoveanu. Efectul este că, în timp ce demitizează falşi comunişti, edifică mitul "bunului comunist". Doar că, aici, situaţia este răsturnată : cei buni sunt răi, iar cei răi sunt buni. Victor Tudor Popa a organizat un spectacol-proces: toate personajele trec, rând pe rând, prin boxa acuzaţilor, fiind alternativ, acuzaţi şi acuzatori. Scenograful Florin Harasim foloseşte spaţiul şi pe verticală: masa aniversară, la înălţimea unde este plasată şi în configuraţia propusă, pare **cina cea de taină** unde se urzeşte vânzarea inocenţilor dar şi **tribunalul** care înregistrează depoziţiile. În această structură vizuală, spectacolul decurge previzibil, cu evidente fisuri artistice, între care cea mai gravă este pantomima personajelor din planul secund. Efectul acelor conversaţii simulate din fundal este cu totul naiv. O soluţie mai bună ar fi fost, poate, stop-cadrele pe grupurile de vorbitori în locul acelei false animaţii mute.

Ultima oră. Puţine lucruri ar fi de semnalat în versiunea lui Victor Tudor Popa cu **Ultima oră** de Mihail Sebastian, în afara apariţiei lui Dorel Vişan în Alexandru Andronic. O miopie inteligentă, rareori exagerată, aerul când confuz, când încăpăţânat, disponibilitatea pentru un romantic fanatism al istoriei antice, iată portretul lucrat cu finețe artizanală al lui Andronic. Este remarcabilă revenirea lui Octavian Cosmuţa

în rolul lui Grigore Bucşan, mobilitatea lui Gelu Bogdan Ivaşcu, farmecul aplaudat de public al Magdei, interpretată de Catrinel Dumitrescu. În decorul previzibil semnat de Gheorghe Codrea, îmbogăţit, în actul al II-lea, cu o imensă hartă a antichităţii elenistice, luminată intermitent, în fundal, care ne vorbeşte despre tărâmurile fabuloase în care trăieşte profesorul Andronic, V.T. Popa pune în scenă acel "spectacol de text", credincios unui presupus "stil Sebastian". S-ar putea obiecta că este preocupat mai curând de subiectul decât de ideile piesei, pentru că, la un moment dat, nimic altceva decât interesul de intrigă nu mai susţine spectacolul. Este adevărat, în **Ultima oră** Mihail Sebastian s-a întrecut pe sine. În comparaţie cu **Steaua fără nume,** intriga este mult mai bogată, mereu mai provocatoare exploatând pînă la ultimele consecinţe un enorm şi savuros **qui pro quo** care îl pune pe inocentul profesor de istorie antică în postura de periculos adversar în lumea afacerilor. Regizorul a restituit atmosfera piesei cu farmecul ei de epocă, acel **farmec** manierist al dramaturgiei interbelice în care visătorul stângaci şi utopic devine un ameninţător agent împotriva lumii pragmatice şi mercantile.

Un os pentru un câine mort. Nilă Loghin, personajul, nu numai principal, ci integral din drama lui Alexandru Sever este un Jean Valjean, un personaj din filme cu gangsteri dar, mai ales, un geniu al răului din colecţia bogată a romancierului-dramaturg. Evadat din închisoare, Loghin încearcă să reia legăturile cu familia pe care o abandonase dar, paradoxal, se va preda autorităţilor. Este gestul sublim al unui declasat ce înţelege că prezenţa sa nu poate fi decât malefică pentru urmaşii săi, ori resemnarea cu propria condiţie? Oricum, decizia lui Nilă Loghin de a se întoarce în întunericul detenţiei are ceva din tragedia lucidităţii ce pune capăt dramelor lui Alexandru Sever. Să ne amintim de doctorul Godieu şi de Elsa (**Îngerul bătrân**), de Miron Costin (**Descăpăţânarea**) sau de Ion (**Leordenii**) ce refuză, fiecare din alt motiv, supravieţuirea. Consecvent cu programul său literar legat de posibilitatea unei tragedii contemporane, renunţând la montajul istoric sau mitologic, Sever preferă, de data aceasta, stilul realist şi subiectul contemporan, alunecând, imperceptibil din zona tragediei, în aceea a literaturii etice. **Un os pentru un câine mort** (mai degrabă titlul unui pamflet decât al unei tragedii), rămâne piesa unui portret realizat în contraste puternice şi reliefuri clasice. Nilă este un demn urmaş al lui Vulpaşin din **Domnişoara Nastasia,** iar textul, în ansamblu, are acelaşi aer vetust al melodramei interbelice. În premiera absolută de la Cluj Napoca, Victor Tudor Popa are avantajul unei distribuţii infailibile cu Gheorghe M.Nuţescu – un uriaş cu suflet de copil devastat de destinul implacabil în Nilă Loghin şi Silvia Ghelan – intransigentă, necruţătoare cu propriile nostalgii, hotărâtă să apere liniştea atât de greu plătită a familiei, în Saveta, fosta soţie a lui Nilă Loghin. Remarcabil prin echilibrul cu care compune personajul pozitiv al piesei, aproape angelic, este Constantin Adamovici (Filip), al doilea soţ al Savetei. Dacă în antinomia etică ce se conturează,

Nilă este diabolic, Filip este un sfânt. Găsim un merit al spectacolului accentul teoretic pus pe această relaţie ce ţine de un nivel originar de semnificaţii al piesei **Plicul.** Rezistenţa în timp a comediilor de tip caragialian ale ardeleanului Liviu Rebreanu (atâta câtă e), se datorează mai degrabă prestigiului de romancier decât a celui de dramaturg. Victoria Arzăreanu (onomastica este caricaturală. în tehnica peiorativă a lui Alecsandri şi Caragiale), soţia Primarului este o altă Zoe Trahanache care face şi desface toate intrigile urbei, după cum soţul ei este un fel de Zaharia Trahanache, mai ferm decât predecesorul său, pentru că o introduce în mod deschis pe Victoria în afacerile Primăriei. Corupţia aparatului administrativ este expusă în manieră directă, aproape brutală, încât ai impresia că eroii lui Caragiale din **Scrisoarea pierdută,** cu frenezia lor electorală, sunt nişte idealişti, dedicaţi unor mari cauze, pe lângă "găinăriile" cu lemne şi făină ale primarului Arzăreanu. La Liviu Rebreanu satira este nesofisticată: nici unul dintre personaje nu scapă de atacul încrâncenat al autorului. Aparatul administrativ (Arzăreanu, Popescu, adjunct de primar, Flancu şi Hurmuz consilieri), presa (ziaristul Albeanu), administraţia centrală (inspectorul Miluţă), familia (Victoria şi Jean Arzăreanu) sunt tot atâtea ţinte ale asaltului satiric impetuos declanşat de Liviu Rebreanu. Corupţia este perfect organizată de sus în jos, astfel că poţi urmări o scară ierarhică a fenomenului, de la afacerile Primarului şi a celor din anturajul lui, până la acarul ce are ghinionul să ceară bacşiş chiar de la inspectorul căilor ferate. Pînă la urmă asistăm la o "comedie a acarului Păun" pentru că ceferistul Ion Taman va plăti oalele sparte în urma anchetei de la centru. Consecinţele sociale sunt dezastruase, chiar dacă uşor melodramatice: mama celor doi eroi căzuţi la Mărăşeşti cere ajutor de la "fondul milei" dar i se refuză. Diferenţa dintre **Plicul** şi **O scrisoare pierdută,** nu este de la o comedie la alta, ci de la comedie la pamflet. **Plicul** nu este o comedie, ci un pamflet deghizat în comedie şi într-o asemenea măsură, încât dă impresia unui reportaj satiric non-fictiv. Încercarea de a face comedie dintr-un pamflet nu face decât să accentueze neajunsurile comediei, pe când situarea exactă în limitele pamfletului, cum a procedat, la Cluj, Victor Tudor Popa, îi poate pune în valoare însuşirile teatrale. Regizorul a consolidat scenariul cu câteva inovaţii satirice (scena şedinţei de aprobare a achiziţiilor de lemne şi alimente este bine condusă şi orchestrată comic) şi a accentuat (uneori până la caricatură) fizionomia satirică a personajelor. Hurmuz, în interpretarea lui Gheorghe Radu este un demon ridicol cu părul vâlvoi. Toţi actorii parodiază şi este greu să discerni dacă este efectul unui mod de "a face comedie" sau al lucidităţii cu care directorul de scenă a descifrat structura personajelor, oameni perfect dedublaţi, al căror cinism răzbate dincolo de aparenţe, prin parodie cinică. Asistăm la un mare joc al sentimentelor simulate, de la Gheorghe M. Nuţescu (Jean Arzăreanu) şi Miriam Cuibus (Victoria Arzăreanu) la Ion Marian (Popescu) şi George Gherasim (Flancu). în stilul tradiţional, poate un pic vetust. Actorii (nu-l omitem pe Octavian Lăluţ, cam ezitant şi fără nerv în şeful de

gară, Petre Băcioiu, pitoresc în ziaristul Albeanu, Gheorghe Jurca, de o insolenţă paşnică în rolul "Acarului Păun") realizează portrete admisibile situate între parodie şi caricatură, încât, după o primă parte extrem de expozitivă şi lipsită de idei, spectacolul prinde aripi şi se desfăşoară fără poticneli în scenografia convenţională a lui Lázslo Valovits.

Victor Tudor Popa (1925, Bârlad – 1987, Cluj Napoca): **Cred în tine** de Vladimir Koristilov (1960) **Take, Ianke şi Cadâr** de V.I. Popa (1960), **Oameni care tac** de Alexandru Voitin (1961), **Milionarii** de Ion Istrati (1962), **Generalul şi nebunul** de Angelo Vagenstein (1962), **Mirele furat** de Ştefan Haralamb şi Stela Neagu (1963), **Ruptura** de Boris Lavreniev (1963), **Pe-o gură de rai** de Vasile Rebreanu şi Mircea Zaciu (1964), **Fii cuminte, Cristofor** de Aurel Baranga (1964), **Fizicienii** de Frederik Dürrenmattt (1964), **Părinţi teribili** de Jean Cocteau (1966), **Opinia publică** de Aurel Baranga,(1967), **Călător fără bagaje** de Jean Anouilh (1968), **Femeia îndărătnică** de William Shakespeare (1969), **Curcubeul negru** de Teodor Boşca (1969), **Tango la Nisa** de Mircea Radu Iacoban (1970), **Fetele Didinei** de Victor Eftimiu (1971), **Procurorul** de Ghiorghi Djagarov (1972), **Capul de răţoi** de George Ciprian (1972), **Cei şase** de Robert Hossein şi Frédéric Dard (1973), **Musafirul n-a sunat la uşă** de Joachim Carlo Sotello (1975), **Un tramvai numit dorinţă** de Tennessee Williams (1975), **Gloanţe sub cerul nostru** de Alexandru Căprariu (1976), **Timp în doi** de D.R.Popescu (1976), **Sentinţă pentru martori** de Viorel Cacoveanu (1977), **Maşina de scris** de Jean Cocteau (1977), **Mielul turbat** de Aurel Baranga (1978), **Provincialii** de Constantin Cubleşan (1979), **Omul nu-i supus maşinii** de Tudor Popescu (1980), **Valsul de la miezul nopţii** de Viorel Cacoveanu (1981), **Escu** de Tudor Muşatescu (1982), **Ultima oră** de Mihail Sebastian (1984), **Sosesc deseară** de Tudor Muşatescu (1984), **Un os pentru un câine mort** de Alexandru Sever (1985), **Plicul** de Liviu Rebreanu (1986) **F.M.S.M.L.O. sau Lapte de pasăre sau Timp în** doi de Dumitru Radu Popescu (1981), **Ultima oră** de Mihail Sebastian **(1984), Plicul** de Liviu Rebreanu **(1986)** – T. N. Cluj Napoca. **Viaţă particulară** de Constantin Cubleşan (T. de Nord, Satu Mare, 1980), **Valsul de la miezul nopţii** de Viorel Cacoveanu (Teatrul Dramatic, Baia Mare, 1981

EUGEN VANCEA

Pierdut pentru fericirea în doi. Nu este prima dată când Tudor Popescu se retrage în plină glorie din comedie, oferindu-şi compensaţii reflexive în urma numeroaselor bătălii satirice cu actualitatea. O dramă mai veche, **Scaunul,** ne-a rămas în memorie ca o meditaţie asupra timpului ce dizolvă pasiunile politice şi umanizează istoria. De altfel şi comediile sunt adesea "scuturate" de un fior elegiac ce adânceşte satira. De data aceasta ar părea să calce pe drumul bătătorit al dramelor cu comunişti în ilegalitate, cu tipografii clandestine şi damnaţi romantici ai cauzei politice, dar, toată această schemă este doar pretextul unei meditaţii despre indestructibila legătură dintre destinul individual şi cel colectiv. Să ne amintim că în **Lungă poveste de dragoste,** Dana şi Emil vedeau istoria ca pe duşmanul invincibil al dragostei lor, iar

evenimentele politice, în aceeaşi logică, păreau provocări ale oamenilor puterii, avizi de adversităţi pe care să le înfrângă. Doar examinată în această descendenţă **Sorana** se lasă descifrată în autenticitatea sa, dovedindu-se, cel puţin la nivelul ideilor generale, o dezvoltare a problemelor din **Lungă poveste de dragoste.** Tudor Popescu nu ne vorbeşte numai despre încălcarea sistematică a dreptului inalienabil la fericire ci şi despre acei nefericiţi care îşi închipuie că împing istoria înainte, fanatici "arşi" de utopia socială, artistică, ştiinţifică, morală. Petru este, la prima impresie, acel clişeu al literaturii române din a doua jumătate a secolului al XX-lea cunoscut sub denumirea de "luptător comunist în ilegalitate". În fond, el face parte din familia literară mai mare a celor devoraţi de idee, asemenea lui Gelu Ruscanu al lui Camil Petrescu. Din **Lunga poveste de dragoste**, doar Sorana, personajul titular, mai păstrează aici vocaţia tragică a fericirii imposibile. Petru, soţul absent şi enigmatic, nu o poate acompania în aspiraţia ei onestă spre dragoste şi stabilitate conjugală. Este foarte bine că, în viziunea autorului, dar şi în interpretarea lui Damian Oancea, spiritualitatea lăuntrică a lui Petre se exprimă cu economie de mijloace. Oricum, Tudor Popescu se apleacă atât de îndărătnic asupra ideilor încât nu admite personaje inutile sau decorative şi nici nu se complică în descrieri de mediu sau de epocă. În disputa dintre sublima nefericire a "idealiştilor" şi nevoia de mică fericire a îndrăgostiţilor, o undă de simpatie din partea autorului se îndreaptă spre cei din urmă. Eugen Vancea a construit spectacolul pe prezenţa plină de temperament a actriţei Carmen Petrescu (Sorana), motiv pentru care **drama** aparţine, în mare măsură, personajului feminin. Carmen Petrescu are capacitatea de a rosti convingător cele mai banale replici şi pune multă râvnă, pasiune şi tandreţe pentru a recupera un soţ pierdut pentru fericirea în doi. Nica, ins ce împărtăşeşte opţiunea Soranei pentru o fericire împotriva mersului istoriei, îşi găseşte în George Drăgulescu un interpret exact. Grigore Alexandrescu compune un rol substanţial în Dridea. Partea a doua, mai discursivă, ar fi avut nevoie de mai multă protecţie regizorală. Intervenţiile repetate ale aparatului de radio cu communicate ce întrerup o controversă interesantă despre revoluţie, istorie, fericire, nu reuşesc să însufleţească finalul. Incăperea în care se desfăşoară acţiunea este plată şi figurativă în viziunea scenografului Ion Bobeică.

Eugen Vancea (1926, Doba-Olt): **Copacii mor în picioare** de Alejandro Casona (1957), **Trei generaţii** de Lucia Demetrius (1957), **Povestea unei iubiri** de K. Simonov (1957), **Reţeta fericirii** de Aurel Baranga (1958),**Vassa Jeleznova** de Maxim Gorki (1958), **Familia lui Allan** de Gusein Muhtarov (1959), **Partea leului** de Costin Teodoru (1959), **Bucuroşi de oaspeţi** de Gheorghe Ţenţulescu (1959), **Cale lungă** de Alexei Arbuzov (1959), **Un musafir picat din cer** de Karoly Sandor (1960), **Dragoste târzie** de A.N. Ostrovski (1960), **Simfonia a cincea** de Mircea Lerian (1961), **Cântă privighetorile** de Lucia Demetrius (1961), **Cred în tine** de Vadim Korostiliov (1962), **Îndrăzneala** de Gheorghe Vlad (1962), **Fata cu pistrui** de Andrei Uspenski (1963), **Promite-mi că o să te iubesc** de Sidonia Drăguşanu (1964), **Se caută un mincinos** de Dimitris Psathas (1964), **Hipnoza** de Ştefan Berciu (1964), **Mizerie şi nobleţe** de Eduardo

Scarpetta (1965), **Noaptea, la drumul mare** de Renato Lelli (1965), **Întâlnire cu îngerul** de Sidonia Drăguşanu (1966), **Jocul adevărului** de Sidonia Drăguşanu (1966), **Ceapa** de Aldo Nicolaj (1967), **Paharul cu apă** de Eugène Scribe (1969), **Omul care a văzut moartea** de Victor Eftimiu (1971), **Casa care a fugit prin uşă** de Petru Vintilă (1972), **Micii burghezi** de Maxim Gorki (1973), **Profesiunea Doamnei Warren** de G.B. Shaw (1974), **Kathleen** de Lichael Sayers (1975), **Fluturi, fluturi...** de Aldo Nicolaj (1976), **Se adună vremile** de Mihai Vasiliu (1977), **O familie îndoliată** de Baranislav Nuşici (1978), **Joc dublu** de Robert Thomas (1982), **În toate anotimpurile, iubirea** de Samuil Alioşin (1985), **Sorana** de Tudor Popescu (1987), **Aventuriera** de Emil Braghinschi (1989), **Fata şi caruselul** de Alexandru Voitin (1989), **Napoleon era fată** de Margaret Mayo (1992) – Teatrul de Stat, Reşiţa. A montat la Teatrul de Stat din Vârşeţ, Iugoslavia

Kovács Ildikó

Ubu Rege. După aproape un secol de la premiera mondială (1896), soldată cu un mare scandal, după o mult mai glorioasă carieră teoretică decât scenică, **Ubu Rege** are o premieră românească al cărei drum l-a netezit şi excelenta ediţie a operei lui Jarry realizată de Romulus Vulpescu. Misiunea, deloc uşoară, şi-a asumat-o Kovács Ildikó, o celebritate în domeniul teatrului de animaţie, pe fondul unei colaborări inspirate cu actori de la Teatrul Naţional din Cluj Napoca. Este greu de identificat în caricatura enormă a lui Alfred Jarry, reminiscenţele perechii regale asasine din **Macbeth** de Shakespeare. Şi totuşi, **Ubu Roi** este, aşa cum au spus cercetătorii, o piesă cu pretext shakespearian despre putere, trecută, însă, prin poetica deriziunii pe care Jarry o inaugurează, cu rădăcini în teatrul de marionete francez tradiţional de tip **guignol**. Sub aparenţa ludică, sub hiperbola şi caricatura lingvistică (piesa este, poate în primul rând, un monument de limbă franceză, în tradiţia fantezistă rabelaisiană) se ascunde repulsia împotriva unei categorii psihologice, nu sociale, cum ar părea. Este, în caricatura violentă a lui Pere Ubu, oroarea Poetului faţă de materie, faţă de fiziologie. Ubu îi repugnă autorului său mai întâi ca specie şi numai după aceea ca fenomen social nociv. Kovács Ildikó a optat pentru latura socială atribuind înţelesuri politice chiar şi acolo unde intenţia lui Jarry vizează jocul pur al absurdului. Sunt evidenţiate efectele sociale ale cruzimii, intoleranţei, vulgaritatea agresivă a speciei Ubu, în timp ce atentatul împotriva spiritului subtil încorporată în text (vezi "maşina de descreierisit") trece în plan secund. Uşurinţa cu care Kovacs Ildiko mânuieşte jocul convenţiilor şi apetitul pentru parodie sunt compatibile cu enormităţile lui Alfred Jarry. Asociind texte secundare din ciclul **Ubu,** regizoarea introduce doi guignol-i ce vor deveni "maeştri de joc", aflaţi în comunicare directă cu spectatorii. Carmen Pop şi Tiberiu Stoi întreţin o atmosferă de complicitate cu publicul şi, totodată, creează un efect de distanţare faţă de atrocităţile ubueşti, efect constant al viziunii regizorale. Domnul şi Doamna Ubu

apar ca marionete enorme care se însufleţesc treptat devenind actori. Tudorel Filimon pare să-şi fi găsit relaţii organice cu Père Ubu investind în creaţia sa acel comic aparte, cu alunecări spre un grotesc cu contururi dramatice. Dincolo de convenţia caricaturii acceptată din plecare, acest Ubu are autenticitate, pare "natural", graniţa dintre firesc şi artificial este, mereu, labilă. Melania Ursu are simţul caricaturii: Mère Ubu este o primejdioasă masă de materie amorfă, animată de instincte puternice şi de o viclenie rudimentară. Într-o permanentă confuzie între fidelitate şi trădare faţă de Père Ubu, Căpitanul Bordură este jovial în interpretarea lui Horia Pop. Vasile Teiuş expune o compoziţie sonoră complicată alcătuită din sunete guturale şi exultări gâtuite în triplul rol al "ţepeluşilor". Mai domoală (sau nu tocmai bine distribuită), Frunzina Boancă se descurcă cum poate într-un travesti. În relaţia cu actorii, marionetele, multiplicate, sunt folosite în scenele colective de la Curte sau din bătălii. Decorul, marionetele şi recuzita (Virgil Svinţiu), aduc o ingenioasă desfăşurare de obiecte bizare. Premiera românească a ilustrului text este şi un test al convieţuirii artistice dintre actor şi marionetă dar şi un eveniment cultural ce restituie un text clasic al avangardei.

Pantomimă cu Mim 7. O artă străveche, pantomima, mereu uitată, mereu descoperită ce şi-a propus, în timpurile moderne (prin Jean Louis Barrault, Marcel Marceau, şi alţii), să expună inteligenţa corpului, nu a supravieţuit în flux continuu, asemenea unei alte arte a tăcerii, baletul, poate pentru că nu a beneficiat de consacrarea unor scenarii a căror prestigiu să fie resimţit ca tezaur cultural. Pentru că, atâta timp cât va exista un libret pentru **Coppelia** sau **Lacul lebedelor,** baletul nu va putea să dispară. Pantomima, această artă a tăcerii vorbitoare, deşi circulă "oral" nu puţine canavale (una dintre cele mai uzate este "chirurgul care a uitat bisturiul în abdomenul bolnavului"), nu a avut aceeaşi şansă. Teatru mut, teatru al liniştii pline de semnificaţii, pantomima se cere urmărită cu respiraţia tăiată, reglarea ei sau tuşitul fiind permise numai în pauze, ca la concert. Este, pe de altă parte, un teatru al omului singur, închis în sine, care nu trăieşte pentru a vorbi şi, precum este bizar să vezi un om vorbind singur, la fel de bizare par, în comparaţie cu pantomima, artele "limbute" ce vorbesc despre om folosind puzderie de cuvinte. Pantomima este o artă austeră al cărei destin s-a împotmolit undeva între gustul nostru pentru explicit şi incapacitatea de a ne face pe plac cu intrigi bogate şi personaje numeroase. Kovács Ildikó este printre puţinii oameni de teatru, la noi, care mai cred în expresivitatea unică a pantomimei. Consecinţa este apariţia, în 1959, în viaţa artistică a Clujului, a Grupului de pantomimă **Mim 7** . Activitatea grupului celor şapte (între care Péter János, Sigmond Julia, Balla Zoltan şi Koblicska Kálman au fost cei mai fideli şi mai dotaţi), a fost îndrumată consecvent de Kovacs Ildiko a cărei idee, susţinută cu tenacitate, a fost că pantomima poate răspunde unui gust teatral modern. Grupul şi-a propus, prin anii 60, recuperarea unor forme teatrale străvechi. Scenariile sunt militante "vorbind" despre ecologie şi pacifism, despre blândeţe şi violenţă. Ele aruncă o punte peste obstacole lingvistice

fiind, alături de muzică şi coregrafie, o artă pentru toţi. Grupul Mim 7 s-a făcut şi s-a desfăcut de mai multe ori, dar a supravieţuit prin tenacitate.

Kovacs Ildiko (1927, Sfântu Gheorghe, Covasna): **Doctor fără voie de** J.B.P. Moliere (1952), **Inimi zdrobite** de Bajor Andor (1963), **Visul unei nopţi de vară** de William Shakespeare (1964), **Sânziana şi Pepelea** de Vasile Alecsandri (1978), **Ubu Rege** de Alfred Jarry (1979), **Te aştept** de John Lawson (1980) – T. de păpuşi Cluj Napoca. **Don Quijotte** după Cervantes (1956), **Regele cerb** de Carlo Gozzi (1957), **La serva padrona** de Pergolese (1958) – T. de păpuşi Oradea. **Sufleţel** de Clemens Brentano (1977), **Schiţe** de I.L.Caragiale (1979) – T. de păpuşi Baia Mare. **Pickeltiek** de Riccarda Terschak (1983), **Cazul Pinocchio** după Carlo Collodi (1984) – T. de păpuşi Sibiu. **Swejk** după romanul lui Jaroslaw Hašek (T. Ţăndărică, 1985), **Furtuna** de Shakespeare (T. de păpuşi Constanta, 1986) **Trenul cu lapte nu mai opreşte aici** de Tennessee Williams (T.N. Cluj Napoca, 1982)

EUGEN TODORAN

Ştefan cel Mare este printre noi. Cum se mai poate pune în scenă **Apus de soare** în România de astăzi, astfel încât să fie toată lumea mulţumită? Textul sună bine în continuare pentru că Delavrancea nu scrie despre un monarh aflat pe culmea gloriei, ci despre un muribund cu accese voevodale. Din cauza cangrenei de la picior, Ştefan halucinează tot timpul, uneori cu viclenie, ca în scena în care mărturiseşte Oanei că este fiica lui şi a Răreşoaiei. Piesa nu poate deranja nici prin exces de naţionalism, nici prin absenţa patriotismului. Pe spectatorii inocenţi îi poate interesa, în mod sigur, înţelepciunea piezişă a pregătirilor monarhului pentru moarte. Tot ce face Ştefan, după lupta victorioasă de la Halici, sunt fapte testamentare: îl încoronează pe fiul său Bogdan cel Chior, în ciuda împotrivirii mărunte a boierilor Ulea, Drăgan şi Stavăr, îşi comandă cripta şi chiar mărimea literelor pe care pietrarul le va încrusta pe mormânt. Pentru rafinaţi, Delavrancea a compus un personaj cu mare economie de mijloace a cărui traiectorie este descompusă, imaterială, evanescentă. Ştefan, în viziunea lui Delavrancea, este din ce în ce mai puţin om în carne şi oase şi mai mult legendă. În gineceul Curţii Domneşti de la Suceava, jupâniţele învaţă să ţeasă vorbind cu veneraţie despre bravurile monarhului. Este o curte arhaică, descrisă cu detalii de atmosferă ce prevestesc stilizările etnografice blagiene din **Zamolxe.** Tinerele se întrec la războiul de ţesut iar Dochia le aduce faguri de miere şi struguri. Autorul versiunii 2004 a ilustrului text, regizorul Eugen Todoran, ne demonstrează, în spectacolul de la Iaşi, că Ştefan cel Mare ne poate interesa şi ca un bun creştin. Spectacolul său se orânduieşte, în funcţie de această idee, ca un oratoriu ortodox, solemn şi armonios. Sabia, pe care conducătorul de oşti nu o mai poate scoate din

teacă, seamănă acum cu o cruce care veghează la căpătâiul muribundului. Muzica simfonică şi corală (frumoase oratorii ortodoxe alese de Vasile Manta) creează atmosfera crepusculară, ceremonială şi reculeasă din apropierea marilor dispariţii. Piesa (deşi aspru cenzurată de regizor în textul de scenă - s-au pierdut multe pagini de mare frumuseţe literară în interesul conciziunii), este permisiv cu ideea creştină a lui Eugen Todoran. În fond, figura lui Ştefan din **Apus de soare,** are hieratismul unui Isus pământean, ortodox, arhaic şi autoritar care se martirizează pentru integritatea propriului cult. A spus-o pentru prima dată Caragiale care asemăna piesa lui Delavrancea cu misterele religioase medievale. Nu ştim dacă Eugen Todoran a mers direct la sursă (**Câteva note,** publicate de Caragiale în Universul din martie 1909) sau este vorba de o intuiţie comună, dar religiozitatea este ideea care dă unitate de stil spectacolului. Regizor de televiziune căruia îi datorăm câteva spectacole ce acreditează ideea (discutabilă, după opinia noastră) de teatru în imagini virtuale (**Don Carlos** şi **Don Juan** sunt doar două exemple), Eugen Todoran are un cult al imaginii "perfecte" care, în **Apus de soare,** se exprimă prin preferinţa pentru scenele de massă, cu figuraţie amplă, cum nu se poate mai adecvată formulei de oratoriu ortodox de care vorbeam. Asistăm la evenimente comunitare în care este implicată toată Cetatea Sucevei şi nu la "drame de de cameră" în două-trei personaje. Spaţiul este amplu, se foloseşte toată suprafaţa scenei, motiv pentru care decorurile create de Marfa Axenti sunt, cu câteva excepţii, fundaluri şi panouri laterale care să permită manevrele grupurilor de oameni ce se perindă prin scenă. Pe de altă parte, când îl citeşti sau îl asculţi pe Ştefan din **Apus de soare,** gândul îţi zboară la marile succese oratorice ale lui Delavrancea, atât în Parlamentul României, cât şi în cariera sa de avocat. Eugen Todoran a respins teatralitatea frumoaselor performanţe oratorice ale lui Ştefan, preferând să relativizeze proporţiile eroice ale personajului, de aceea încredinţează rolul lui Petre Ciubotaru un actor agil şi inspirat, dar fără masivitatea şi amplitudinea vocală a unui Calboreanu, legendarul interpret al lui Ştefan. Efectul este al unui Ştefan cel Mare ce trăieşte şi moare printre noi, om cu strălucirile şi slăbiciunile sale, dar om, nu monument istoric.

Eugen Todoran (1933, Filea, judeţul Mureş): **Căţeluşul albastru** de Al. T. Popescu (1963), **Hansel şi Gretel** de Fraţii Grimm, adaptare de Mioara Buescu (1964) – Teatrul de păpuşi, Galaţi. **Doamna nevăzută** de Calderon de la Barca, (T. Dramatic, Galaţi, 1964), **Elefănţelul curios** de Nina Cassian !965), **Vrăjitorul din Oz** de Frank Baum (1966)- Teatrul de păpuşi, Galaţi,1967). **Priveşte înapoi cu mânie** de John Osborne (1967), **Un fulger în pădure** de Kostas Asimakopoulos (1970) – T. Dramatic, Galaţi. **Catinca** de Nelu Ionescu (T.N. Iaşi, 1978), **Preferam să mor de râs** de Nelu Ionescu (T.N. Iaşi, 1982), **Amintiri** de Alexei Arbuzov (T.N.Iaşi, 1983), **Arta conversaţiei** de Ileana Vulpescu (T. Giuleşti, 1983), **Brăţara falsă** de Paul Everac (T. Nottara, 1984), **Robespierre** de Gheorghe Astalos (T.N. Iaşi, 1991), **Apus de soare** de Barbu Delavrancea (T. N. Iaşi, 2004)

La teatru cu Vasile Voiculescu. Dacă ne gândim că parabola s.f. a lui Vasile Voiculescu a fost scrisă în 1936, cu puţin înaintea intrării în acţiune a ideilor naziste legate de selecţia artificială a speciei, **Demiurgul** ne poate surprinde prin clarviziune. Profesorul Muşatin, biolog celebru supranumit Demiurgul (descendenţa din spiţa Muşatinilor indică o degradare ereditară şi un anumit soi de epigonism), investeşte toată averea într-un laborator de cercetări genetice. Este secondat de Claudius, un alter ego al geneticianului, "ucenicul vrăjitor" care acaparează conducerea practică a laboratorului, impune o disciplină draconică şi o nivelare mecanică a trăsăturilor individuale. Conflictul se naşte între Claudius şi Muşatin pe de o parte, între fiul profesorului, Lucian, şi mama acestuia, Iulia, pe de alta. Cu titlu de încercare, profesorul îl lasă pe fiul său să conducă o vreme laboratorul. Lucian îşi ia rolul în serios şi introduce în mediul septic, rigid şi dezumanizat creat de Claudius, căldura şi culoarea vieţii. Descoperă, astfel, că cercetările de laborator privind amelioararea raselor implicau mutilări ale speciilor şi dezechilibru ecologic. **Demiurgul** stă, astfel, în fruntea unei lungi şi prolifice serii literare care culminează astăzi în puzderia de filme de aventuri ştiinţifico-fantastice avertizând asupra degenerării pasiunii ştiinţifice şi tehnologiei în fanatism distructiv pe care o aduce în prim plan Dürrenmatt, cu **Fizicienii,** abia în 1962. Prin toate acestea, **Demiurgul** se arată un text de incontestabilă rezonanţă actuală, în care efectele împrumutate din arsenalul literaturii "negre" (castelul poesc, personaje terifiante şi malefice) oferă ambalaje captivante, de inspiraţie post romantică unei teme de o surprinzătoare productivitate. Regizorul Eugen Traian Borduşanu şi decoratorul Vasile Jurje s-au ostenit să ilustreze textul, modernizând cu discreţie spaţiul, în asemenea manieră încât să aducă puţin cu acele centre spaţiale cu care ne-au obişnuit filmele s.f. O contribuţie de atmosferă deloc neglijabilă a creat muzica lui Cornel Slătinaru. Oricât de merituoasă ar fi restituirea în premieră absolută a dramei, regizorul nu a luat o decizie fermă în privinţa unei inadvertenţe a textului: superioritatea principiilor de austeritate ale profesorului Muşatin faţă de reformele lejere introduse de fiul său care se rezumă la petreceri, dans, amor, "gimnastică sentimentală". Stelian Preda (Muşatin) creează un personaj în contururi moi, cu o autoritate blândă, nu lipsit de o politeţe ipocrită, Sebastian Comănici (Claudius) este un simbol malefic, purtător al unei stranii, mereu ameninţătoare aureole. În primul său an de actorie, Victoria Cociaş şerban (Iulia) aduce dovezile unei înzestrări certe prin jocul de sugestii pe care îl pune în rostire, prin mobilitate şi graţie. Mihai Sorin Vasilescu nu reuşeşte totdeauna să se despartă de caricatură în rolul Fiului (Mihai). George Ţoropoc joacă sincer şi precipitat rolul lui Lucian. Un spectacol care a reuşit cam tot ce şi-a propus: să atragă atenţia asupra unui autor dramatic eclipsat de poet şi prozator.

Şansele lui Lucian Blaga. Situat în atmosfera de legendă ce înconjoară vechile religii păgâne, poemul dramatic al lui Blaga este şi parabola destinului tragic al "purtătorului de idei" care a fost profetul dac Zamolxe. Înlocuirea unor sumbre eresuri cu seninătatea

panteismului (divinitatea "se poate pipăi" pentru că este risipită în natură în cele mai mărunte forme de viaţă) este reforma înfăptuită de Zamolxe care îl pune în conflict cu mulţimea nepregătită să-i asimileze învăţătura, dar şi între profet şi idolatria lui. "Când nu mai e nici o putere să înfrângă învăţătura unui profet, un singur lucru e mai tare ca profetul: statuia lui". În jurul acestor idei se devoltă "misterul păgân" **Zamolxe** de Lucian Blaga. Descopirim, însă, şi drama de toate zilele a "purtătorului de idei", a creatorului transformat în legendă, revoltat împotriva legendei care tinde să se substituie omului viu. Eugen Traian Borduşanu a evitat parabola filozofică dar a cultivat o anumită fidelitate stilistică faţă de opera literară. A păstrat lirismul ce înobilează acţiunea şi a accentuat aura mitică, obturând, uneori accesul spre conflictul de idei. S-a arătat, însă, consecvent cu propria ofertă, nu lipsită de interes cultural, aceea de a mijloci analogia între poemul lui Blaga şi tragedia antică. A atribuit figuraţiei atitudinea corului antic şi a cerut actorilor scandarea versurilor în hexametru. Nu lipsit de momente inspirate (nălucirile profetice ale lui Zamolxe), spectacolul conţine şi scene convenţionale (apariţia bacantelor, dansurile rituale etc.). Desfăşurat pe verticală, fără inutile aglomerări de detalii, decorul (George Doroşenco) neglijează, în pornirea sa spre sinteză, elemetele indispensabile înţelegerii corecte a ideilor. Ne-a lipsit, de pildă, acel soclu gol care să aştepte statuia lui Zamolxe, printre celelalte şase zeităţi ale dacilor. Un soclu gol care putea fi imaginea însăşi a viitoarei mortificări a învăţăturii despre panteism a lui Zamolxe prin transformarea lui în statuie. Plină de sens, poate chiar explicită, este scena în care Zamolxe distruge propria statuie fiind ucis de sfărâmăturile acesteia. În rolul titular, Stelian Preda alege o poză fixă, "blagiană", hieratică dar monocordă. O prezenţă solemnă are Ion Buleandră în rolul Magului. Ciobanul lui Gheorghe Metzenrath rămâne o pezenţă de fundal, ca şi Ruxandra Petru, fără substanţa poetic-senzuală a Zemorei. Este una dintre apariţiile scenice atât de rare ale poemului blagian, deşi conţine suficiente argumente teatrale.

Eugen Traian Borduşanu (1934, Botoşani -): **Florin şi Florica** de Vasile Alecsandri (1974), **Statuia eroului** de Ieronim Şerbu (1979), **Demiurgul** de Vasile Voiculescu (1981), **Zamolxe** de Lucian Blaga (1982) – Teatrul Mihai Eminescu, Botoşani

Sergiu Savin

Trandafirii roşii de Zaharia Bârsan nu poate fi desprinsă de moda basmelor dramatizate în care a excelat Victor Eftimiu la începutul secolului trecut, dar poemul trăieşte, încă, printr-un eminescianism în percepţie originală dar şi prin delicateţea contururilor. Blestemată să se stingă de dorul trandafirilor roşii în împărăţia

trandafirilor albi, prinţesa trăieşte cu preţul sângelui cu care Zefir îi colorează trandafirii. Între Zefir şi Val Voevod care o doreşte, Liana se află, asemenea fetei de împărat din Luceafărul lui Eminescu, între Hyperion şi pajul Cătălin. Spre deosebire de Hyperion, "nemuritor şi rece", Zefir este mai contingent prin sensul umanist, terestru al aspiraţiilor sale de libertate. Se pierde din proiectul eminescian şi raportul esenţial dintre geniu şi omul de rând în profitul ideii, tot de factură romantică, al sacrificiului absolut în numele unei mari cauze. Bârsan adaugă motivul orfic: Zefir, salvatorul împărăţiei ameninţată de craiul vecin, este poet şi cântăreţ. Murind, el nu se martirizează şi nu se tânguie, ştiind că moartea face parte din ciclurile vieţii. Poemul este scris în hexametri şi aminteşte de amplele legănări prozodice alecsandriniene. În spaţiul scenografic creat de Mircea Matcaboji – un fundal din scânduri geluite, orgă sau nai uriaş (care aduce utile precizări motivului orfic prezent în text), dar şi templu de o puritate albă, pregătit pentru un sacrificiu ritual, Sergiu Savin construieşte un spectacol auster în care cuvântul este rostit cu solemnitate şi reculegere. Pe alocuri, austeritatea devine defect, spectacolul suferind, uneori, de o poetică monotonie. Problema unui spectacol cu **Trandafirii roşii** va fi, totdeauna legată de interpretarea lui Zefir, personaj real şi fantastic, în acelaşi timp. Victor Nicolae, Zefir-ul de la Cluj Napoca, este depăşit sub toate aspectele or, un spectacol cu **Trandafirii roşii** în care toate scenele lui Zefir sunt false, nu poate sta în picioare, oricît de clar ar fi desenul regizoral iniţial. Maria Seleş (Liana) are o anume transparenţă expresivă a personajului. Grăbit, cu intrări abrupte pe replica partenerului, Emilian Belcin joacă rolul lui Val Voevod. Foarte concentrat se arată Paul Basarab/Împăratul. Cristina Benö, o voce frumoasă, transfigurează scena şi o învăluie într-un nimb poetic. Cântecele sale au funcţia unui comentariu muzical ce transformă toată povestea Lianei şi a lui Zefir într-o baladă de o mare tristeţe.

O anecdotă simplă şi o o morală comună fac deliciul comediei **Aventura păguboşilor** de Jan Solovici. Textul pare scris în descendenţa comediei macabre a lui Suhovo Kobâlin şi Gogol. La noi, l-a atras pe Teodor Mazilu din **Aceşti nebuni făţarnici.** Subiectul nu antrenează comentarii speciale decât, poate, referitoare la răsturnarea finală a situaţiei printr-o lovitură de teatru. Doi frizeri simpatici dar strâmtoraţi, se hotărăsc să-l omoare şi să-l jefuiască pe cerşetorul Ignat. Comedia rămâne comedie: nu-l vor omorâ pe Ignat, nici nu-i vor lua banii agonisiţi o viaţă pentru că omul, adversar visător al civilizaţiei materiale, aruncase în Dunăre tot ce agonisise din cerşit păstrând doar bonurile cu evidenţa sumelor, ca un trofeu al victoriilor sale iluzorii împotriva banului. Aflăm astfel că Ignat nu este un simplu cerşetor ci un luptător singuratic, un samurai care crede într-o lume mai bună şi în şansele oamenilor de a ajunge în Paradis. Cei doi "frizeri" (Cornel Mititelu/Galiba şi Marius Olteanu/ Ţiţac) fac eforturi să încălzească partiturile scrise cu zgârcenie dar, în partea a doua, comedia iese din chenarul comun al expoziţiunii şi face un salt în paradoxal, dilatând enorm premisele. Un adversar al banului şi un campion al

luptei împotriva mercantilismului, asemenea lui Ignat, trebuia să dispară. El nu este decât o utopie, o iluzie care se risipeşte. O idee bună a regizorului Sergiu Savin este modificarea vârstei personajului: foarte tânăr, în spectacol, deşi textul îl arată vârstnic. Moartea lui devine cu atât mai absurdă, iar imaginea unei lumi vindecată de obsesia banului, cu atât mai îndepărtată. Spectacolul băimărenilor, cu toate păcatele sale, cu momentele sale inadmisibile de diletantism, îşi găseşte în Lucian Prodan (Ignat) sensul autentic. Blajin, inocent, încrezător, Lucian Prodan are o deschidere a privirii ce luminează personajul şi pune în valoare adevăratele semnificaţii. Celelalte personaje rămân ipoteze satirice, de regulă caricaturi în exces ale unor caractere. Gheorghe Lazarovici, mai cumpătat, nu se simte nici el la îndemînă în Mreană, colportorul de informaţii. Dana Ilie are o exuberanţă comandată în Doamna Galibova, iar Liliana Mocanu este lipsită de consecvenţă logică în Anastasia.

Sergiu Savin (1936, Oradea): **Trandafirii roşii** de Zaharia Bârsan (T.N. Cluj Napoca, 1979). **Aventura păguboşilor** de Jan Solovici (1989), **Oameni de zăpadă** de Tina Ionescu Demetriad (1996) – T. Dramatic, Baia Mare.

MICHEL FĂGĂDĂU

Parisul din noiembrie 1997 este plin de afişe imense cu litere negre pe fond azuriu care anunţă premiera ansolută a piesei **Du sexe de la femme comme un champ de bataille** de Matei Vişniec, titlu pe cât de provocator, pe atât de înşelător. Nu este vorba nici pe departe de un text erotic, cum s-ar crede, ci de o intervenţie directă în problema războaielor civile din fosta Iugoslavie. În comparaţie cu dramele sale de până acum - secrete, criptice, minimaliste - **Du sexe de la femme** reprezintă opţiunea pentru un teatru deschis pentru comunicarea nemijlocită, patetică adesea. Angajarea dramaturgului în explicarea psihismului războinic, determinat de conflictele interetnice, este febrilă, vehementă, pasională, în contrast cu "răceala" ironică a textelor anterioare. Drama Dorei, femeia bosniacă, victimă a unui viol de război, internată într-un aşezământ de recuperare din Germania, este o bună ocazie pentru Vişniec de a lansa un eseu critic asupra "balcanismului". Tipul balcanic descris de Vişniec conţine tot atâta adversitate şi amărăciune ca portretul ţăranului român din **Schimbarea la faţă** a lui Emil Cioran. Este greu să te sustragi unui efect de oglindă, pentru că "problema balcanică" abordată de Matei Vişniec este, de fapt, a fostelor ţări comuniste din Est, chiar dacă în vesela şi, oarecum, grăbita descriere

a dominantelor naţionale cu care se amuză Dora şi prietena ei Kate apar, în plus, greci şi turci. Un subiect, aşadar, numai bun pentru Occidentul surprins, în ultimul deceniu al mileniului, de presiunea unei istorii est europene intrate în derivă. Sedus de prezenţa tot mai semnificativă a lui Matei Vişniec în teatrul francez, dar şi de ideea de a vedea la lucru pe regizorul Michel Făgădău, directorul Studioului Champs Ellysées, am prins un "filage", cum spun francezii, o repetiţie generală sau un "şnur", cum spun românii, cu piesa lui Matei Vişniec. Michel Făgădău este un domn distins, neprotocolar, cu replica precisă şi intenţiile ferme. Spectacolul îi seamănă: este clar, echilibrat, curat, contând cu dibăcie mai ales pe capacitatea actorilor de a oferi surprize, decât pe trucurile exterioare ale regiei de teatru. Nu s-a înşelat pentru că Liana Fulga (Dora) şi Judith Ellison (Kate) nu oferă doar două stiluri diferite dar şi două lumi aparte. Judith Ellison (Kate, americanca relaxată ce examinează cu un inevitabil aer filantropic drama Dorei, sălbăticiunea din Est) vine dinspre Brecht iar Liana Fulga, cu expresia directă, necontrafăcută, dinspre Stanislavski. Un captivant contrast simultan pe care îl urmăreşti cu interes până la capăt. Balcanici sau nu, ne-am bucurat să vedem la Studio des Champs Elysées trei balcanici (Matei Vişniec, Michel Făgădău, Liana Fulga), ba chiar patru dacă o adăugăm pe plasticiana Andra Bădulescu, autoarea decorului şi costumelor, care fac teatru în inima Parisului, fiind atât de angajaţi într-un spectacol manifest, inspirat din ororile istoriei contemporane. Vorba lui Matei Vişniec: " Când este vorba de orori, realitatea întrece ficţiunea".

Michel Făgădău (1937, Bucureşti): **Voulez-vous jouer avec moa** de Marcel Achard (Londra). **La Paris: La Crecelle, Le knack, Joe Egg, Un pape a New york, Butley, Elles, Grand-Père, Love, Faut pas tuer maman** – Thèâtre de la Gaitè Montparnasse, Paris. **La Folle de Chaillot** (Comédie Française), **Le Premier** (Thèâtre de poche), **Le Borgne** (Thèâtre de l Athenée), **Les ailes de la colombe** (Thèâtre des Mathurins), **Ne m oubliez pas** (Thèâtre de la Renaissance), **Une drôle de vie** (Thèâtre Antoine), **La vie est trop courte** (Thèâtre Daunou), **Simon, le bienheureux** (Thèâtre du Gymnase), **Pauvre assasin** (Thèâtre de la Michodière), **La Mouette** (Thèâtre de Boulogne Billancourt), **La chat sur un toit brulant** (Petit Marigny), **Cui i-e frică de Virginia Woolf** (Teatrul Naţional, Bucureşti)

Alexandru Tatos

Pasărea Shakespeare. Regizorul Sergiu din piesa lui Dumitru Radu Popescu este preocupat să realizeze un film cu titlul **Pasărea Shakespeare,** această "pasăre" fiind propria remuşcare care îi tulbură conştiinţa ca o cumplită revelaţie shakespeariană. Introdus de prietenul său, fotbalistul Cezar, în casa Ecaterinei unde trăiesc de-a

valma o femeie între două vârste (Ecaterina), soţul ei, Mircea, uşor decrepit, care şi-a abandonat de timpuriu obligaţiile conjugale, amantul ei, Oliviu, o Bunică imobilizată în căruciorul cu rotile care îşi exhibă impudoarea senectuţii şi, uneori, Nichifor, tatăl lui Cezar, a cărui nebunie ascunde o mare tristeţe. În această atmosferă sufocată de emanaţii comune, adolescenta Irina creşte "ca un nufăr în mlaştină", apoi se chirceşte şi se stinge terorizată de imaginile oribile pe care i le oferă mizerabila coabitare. Faptul, ridicat la rang de caz, este tocmai sinuciderea adolescentei. Până la un punct, drama lui D.R.Popescu este o problematizare a influenţei unui mediu nociv asupra unei conştiinţe imaculate. În acest scop, autorul urmăreşte deviiaţiile de onestitate pe un registru amplu, de la adulterul banal al Ecaterinei, la abulia plină de culpe a lui Mircea şi, de aici la sugestia incestului. Irina nu este fiica lui Mircea ci a lui Oliviu, puşcăriaşul eliberat cu care Ecaterina reia legătura sub ochii osteniţi ai soţului. Este incert dacă Oliviu pune în dragostea pentru Irina sentimente paterne ori seducţie sexuală. Ecaterina este o femeie practică: nu ţine la buna reputaţie a Irinei şi nu urmăreşte decât să tragă foloase din relaţia ei cu fotbalistul Cezar. E deprinsă cu excesele lui Oliviu. Cu anii, chiar au început să semene în cinism şi impudoare. Existenţa Irinei este traumatizată de dragostea pentru Cezar, de atracţia subconştientă pentru "unchiul Oliviu", de revelaţia adulterului mamei sale. În cele din urmă, va renunţa să mai lupte pentru a răzbate printre orori şi îşi pune capăt vieţii. Sergiu reface legăturile cauzale ce au dus la sinuciderea Irinei şi îi acuză pe toţi, într-un rechizitoriu violent, pentru imaginea hidoasă a lumii pe care au oferit-o fetei. Finalul îl aduce pe Sergiu într-o criză mistică a rostirii adevărului. Dar Nichifor prieten din tinereţe al lui Sergiu care, sub nebunia înţeleaptă a bufonului shakespearian îşi protejează existenţa, îi aminteşte acestui campion al adevărului de frumoasa Ingeborg cu care a avut un fiu: nu altul decât Oliviu. Iată întrebarea neliniştitoare: în clipa când ultimul candidat la rostirea adevărului este silit să abdice, soarta unei lumi în care nimeni nu are conştiinţa atât de curată pentru a binemerita să rostească adevărul este aceea de a ucide propriile dovezi şi de a pierde memoria propriei frumuseţi ? Din acest punct, **Pasărea Shakespeare** nu mai este dosarul unei sinucideri ci o întrebare fără răspuns. Situată la frontiera indistinctă dintre real şi imaginar, ca mai toate dramele lui D.R.Popescu, **Pasărea Shakespeare** este, prin strategia multiplicării finalurilor, o **ipoteză.** Este o situaţie realistă sau un coşmar al lui Sergiu, obsedat de vina faţă de Ingeborg cea sedusă şi abandonată? Alexandru Tatos, el însuşi cineast ca şi personajul piesei, are ideea fericită de a dezvolta tema filmului pe care vrea să-l facă Sergiu şi propune, în paralel cu spectacolul, un film al acestuia, alcătuit din stop cadre pe scenele cele mai semnificative, proiectate pe un ecran situat când în centrul scenei, când în fundal. Recuperează, astfel, dimensiunea fundamentală a textului: lumea nu poate supravieţui fără martori ai adevărului iar cinnematograful este memoria însăşi. Ambianţa scenică creată de Teodor Th. Ciupe, închipuind pe cele trei laturi ale

scenei, pereţi albi cu numeroase uşi batante, marchează, deopotrivă un spaţiu al suspiciunii şi unul al evadării. Costumele, tratate în stil hiper-realist, creează ele înseşi personaje. Mircea (Eugen Nagy), retras între coliviile sale cu porumbei, întors cu spatele spre lumea reală al cărei control l-a pierdut, rămâne personajul cu bascul pe cap, îmbrăcat, totdeauna, într-o pijama impudică. Gheorghe M. Nuţescu simulează nebunia lui Nichifor cu o expresie de candoare în contrast cu talia sa de uriaş, combinată cu stări de criză, accente de forţă şi incoerenţe de limbaj. Silvia Ghelan are puţin prea multă distincţie pentru rolul de precupeaţă pe care îl oferă regizorul. Mereu energic, Anton Tauf/Cezar preia brutalitatea personajului şi crizele sale de conştiinţă, deviate în bravadă cinică. La prima apariţie pe scena clujeană, Catrinel Dumitrescu (Irina şi Ingeborg) are transparenţă şi poezie.

Alexandru Tatos (1937, Bucureşti – 1990, Bucureşti): **Chiţimia** de Ion Băieşu (T. Bulandra, 1974), **Pasărea Shakespeare** de D.R. Popescu (T.N. Cluj Napoca, 1979)

Dorel Vişan

Pe o canava de vodevil aplicată ca la carte, Valentin Kataev scrie o sinteză de viaţă moscovită a primului deceniu de după revoluţia leninistă, în **Cvadratura cercului** sau **Roata în patru colţuri.** Ciudat acest amestec de intrigă franţuzească, simţire slavă şi umor proletar. Imobilul în care coabitează personajele lui Kataev (nu numai cei doi însurăţei ce împart camera, sfârşind prin a redistribui şi nevestele, dar şi Nikanorov, de la etaj), este o lume postrevoluţionară "în mic", o lume în curs de constituire, plină de lipsuri şi terorizată de dogmatism. Destinul celor două perechi înfiripate în grabă şi tot atât de rapid dezintegrate nu are, la un examen atent, frivolitatea triunghiurilor conjugale din "comedia de bulevard". Bieţii tineri îşi dau seama că s-au unit din eroare şi suferă ruseşte în pasiunea lor pentru celălalt/cealaltă. Ce rezultă din această tratare a **la russe** a vodevilului francez? Mai întâi, dispare senzaţia aplicării mecanice a unei reţete, apoi creşte consistenţa realistă a faptelor care acreditează situaţiile dramatice. Rezultă, mai ales, imaginea lumii sovietice proletarizate, cu privaţiunile ei locative şi alimentare, cu amestecul de categorii sociale şi mentalităţi de tranziţie pe care Kataev le examinează cu un ochi satiric nu lipsit de compasiune. Atacul se îndreaptă cu precădere asupra dogmatismului în varianta ignoranţei proletcultiste. Între abaterea de la un cod curent al moralei şi o sumară ideologie etică învăţată pe de rost, la comandă, apare ruptura dintre viaţă şi dogmă ce îi poate arunca pe cei patru tineri de partea ipocriziei lustruite sau a demnităţii sentimentelor, idee care l-a preocupat în mod vădit

pe Dorel Vişan ca director de scenă. **Roata în patru colţuri** este un spectacol de comedie construit cu grija pentru detalii, dar atent la rezonanţa de ansamblu a textului. Flavius, şeful organizaţiei de tineret, o eminenţă cenuşie a obştei capătă semnificaţia de cerber al dogmei, calitate marcată şi de costumul civil-poliţienesc desenat de Doina Elena Şorban. Numele său este pomenit cu evlavie înfricoşată. Apare unde nu te aştepţi, cu ameninţătoare ubicuitate, şi are drept de arbitraj absolut. Emilian Belcin compune o caricatură malefică, pitorească şi terifiantă în acelaşi timp. Autoritatea fără drept de apel exprimată prin dicţiune împiedicată, deciziile sumare, obtuzitatea impecabilă exprimată prin rigidităţi ale corpului, fac din personajul interpretat de Emilian Belcin o efigie a spectacolului. Lucia Wanda Toma este o tânără comsomolistă intoxicată de clişee şi atitudini "de şedinţă", lăsând rareori să străbată prin crusta etică şi "tovărăşească" o vagă rezistenţă în apărarea finţei autentice.

Adevărul vieţii de fiecare zi. Cât de semnificativ apare cotidianul în piesele acestor autori sovietici din generaţia, acum vârstnică şi cât de exact sunt dozate procentele de comedie şi dramă ale existenţei banale, ne putem da seama dintr-un simplu dialog scris de Aleksandr Ghelman: **Într-un parc pe o bancă.** Ai crede că nici nu poate fi vorba să poţi compune o dramă dintr-un "material de viaţă" atât de sărac în însuşiri spectaculare, iar faptul că a fost, totuşi, scrisă, te pune pe gânduri. Alioşa şi Verocika, două destine desprinse din realitatea imediat identificabilă, sunt nefericiţi cu măsură, acea măsură a civilizaţiei care împiedică tragedia. Sunt nişte însinguraţi, suportând cu umor singura dramă în vreme de pace, aceea a frustrării afective. Demni, deopotrivă, de dispreţ şi compasiune, eroii acestui semnificativ dialog încearcă să se regăsească unul prin celălalt, dar nu reuşesc decât să rămână o speranţă unul pentru celălalt. Mânuind cu abilitate un mecanism al mistificării/demistificării, Ghelman face din Alioşa un aparent uşuratic, în fond, un nefericit care îşi revelează drama numai după o suită de asalturi ale Verocikăi. După ce cad, rând pe rând toate măştile care ascund nefericirea de ochii altora, Alioşa rămâne un om tragic. Regizor şi interpret, Dorel Vişan a descoperit două partituri actoriceşti excepţionale şi a găsit în Melania Ursu/Verocika un partener solidar. Nu este vorba, însă, doar de un dublu recital, ci de un spectacol închegat, bine gândit şi bine condus. Scenograful Teodor Th. Ciupe sugerează o cale ferată dezafectată, cu o ramificaţie spre parc: destinele divergente ale protagoniştilor. Spectacolul este curgător, cu scene care se ţin minte pe care Dorel Vişan ştie să le pună în relief printr-un accent, sau o vibraţie în plus, asigurând schimbarea sistematică a registrelor. Totul rămâne atrăgător prin adevărul omenesc al interpretării şi prin cadenţa schimbării stărilor. Dorel Vişan/Alioşa, un flecar simpatic, îmbracă pesonajul în haina unui Don Juan proletar, un pierde vară inofensiv, cu casetofonul într-o mână şi sticla cu votcă în cealaltă. Băiat bun, conciliator din interes, se lasă molestat cu umor de Verocika, noua sa cunoştinţă care se rătăceşte printre identităţile lui fantaste, printre biografiile sale multiple, mereu schimbătoare şi adaptabile. De fapt, tot acest joc cu identităţile este modul său de a rezista la eşecuri.

Într-o compoziţie cu totul nouă, Melania Ursu se abandonează cu tandreţe, ori se revoltă, când docilă şi prvenitoare, când vehementă. Foarte frumos acel final cu eroii care se despart pentru a se regăsi, târându-se unul spre celălalt. Un spectacol măsurat, îngrijit, sensibil la adevărul vieţii de fiecare zi.

Vişan, Dorel (1937, Tăuşeni, Cluj): **Ordinatorul** de Paul Everac(1981), **Frumoasa Fernanda** de Vasile Rebreanu (1982), **Vânătoarea de raţe** de Aleksandr Vampilov (1984), **Un pahar cu sifon** de Paul Everac (1985), **Vrăjitoarea Cik la circ** de Victor Ncolae (1986), **Roata în patru colţuri** de Valentin Kataev (1987), **Intr-un parc pe o bancă** de Aleksandr Ghelman (1988), **Amor pierdut, viaţă pierdută** de Mihai Eminescu (1988) - T. N., Cluj-Napoca.

PETRE BOKOR

Specialitatea lui Petre Bokor a devenit înscenarea unor capodopere în versiuni de popularizare. Exemplul cel mai rău este textul intitulat **Operele complete ale lui Wshkspr**, o parodie jenantă a operei lui Shakespeare, dar şi musicalul **Don Quijote** pe un libret de Dale Waserman care a masacrat celebrul roman al lui Cervantes. Exemplul pozitiv ar putea fi **Război şi pace** de Tolstoi, în dramatizarea brechtianului Erwin Piscator. Spectacolul are toate calităţile şi defectele gustului public: subiect pregnant, logică explicită, simplitate stilistică. Fiind vorba despre Piscator, vom avea, în descendenţa lui Bertolt Brecht, un "teatru epic" ce va urmări celebrul **efect de distanţare** prin introducerea unui narator, un fel de alter ego al romancierului, ceva mai mult decât un comper, ce face legătura între episoade, fiind, atât comentator al evenimentelor, cât şi personaj activ ce intervine în desfăşurarea acţiunii. Militant, asemenea teatrului brechtian, **Război şi pace** devine în viziunea scenariştilor (Erwin Piscator şi colaboratorii săi) un vehement manifest antirăzboinic. "Niciodată un război nu poate răspunde convingător la întrebarea **pentru ce?**" – devine refren al spectacolului. Nu cunoaştem scenariul lui Piscator decât prin intermediul lui Petre Bokor care a accentuat, tot din raţiuni comerciale, latura sentimentală a conflictului. Dragostea nefericită a Nataşei Rostova (zveltă şi luminoasă, Raluca Gheorghiu) pentru Andrei Bolkonski (complet anost în interpretarea lui Dorian Boguţă) este ameninţată de neînţelegerea celor din jur şi neîmplinită prin moartea "glorioasă" a tânărului. Relaţia lor, cu toate implicaţiile, ocupă o bună parte din spectacol şi asigură acel public indispensabil de "telenovelă" pe care îl doreşte - de ce nu ? - canadianul Petre Bokor. **Război şi pace** în viziunea sa este clar, cursiv, atrăgător, cumpătat. Un model de teatru vechi şi nou pentru totdeauna, în care te laşi purtat de poveste, de actori care sunt ceea exact ce par a fi: Ştefan Sileanu, în bătrânul prinţ Bolkonski este

un Puşkin care a supravieţuit duelului, Constantin Cotimanis – un Kutuzov bun şi înspăimântător cu statura lui masivă, gândind totul cu un singur ochi care vede mai bine decât doi, asemenea privirii prin ochean. Doar Emil Hossu, nu ştim de ce, este atât de timid în rolul Naratorului /Tolstoi care trebuie să ţină tot spectacolul în mână, absolut îngrijorat de misiunea sa, motiv pentru care ezită la fiecare asalt al replicii. Un Napoleon inacceptabil (Sorin Cociş), poate o favoare a lui Petre Bokor, te pune pe gânduri în ce priveşte alegerea actorilor. Te întrebi dacă directorul de scenă trebuie să fie mai atent ca cititor sau ca plasator de chipuri. **Distribuţia** îl duce pe regizor pe culmile gloriei sau ale deznădejdii. Astfel se explică ruptura de generaţii din spectacolul lui Petre Bokor. Poţi, ca memorialist al teatrului, să reţii pe Sileanu, Cotimanis, Panait, chiar şi pe Ion Haiduc (devotatul doctor Kuzmici, cu umor, în cele trei apariţii), dar eforturile lui Alexandru Jitea de a fi un Pierre Bezuhov pe măsura lui Henri Fonda, ale Cristinei Stoica (soţia lui Andrei Bolkonski) sunt inexplicabile erori.

Bokor, Petre (1940, Cluj): **Jacques şi stăpânul său** de Milan Kundera după Denis Diderot (T. Mic, 1992), **Cumetrele** de Michael Tremblay (T. Odeon, T.N. Mihai Eminescu, Chişinău, 1996), **Albertine, în cinci timpi** de Michael Tremblay (T.N. Târgu Mureş,1998), **Transport de femei** de Steve Gooch (T. de Comedie). **Călătorii cu mătuşa mea** de Graham Green (1998) – T.N. Bucureşti. **Două femei celebre, Eva şi Clara** de Robert David Mc Donald (T. Nottara), **Operele complete ale lui Wlmşxpr prescurtate** de Jess Borgeson, Adam Long şi Daniel Singer (T.N.Craiova, 2001)

Constantin Dicu

Teatrul Naţional de televiziune se relansează cu **Valsul lebedelor** de Dinu Grigorescu. Titlul este fantezist şi comentează în stilul comicului perplex al autorului, un eveniment al anilor 1990: românii care au mâncat lebedele de pe lacul Palatului Belvedere din Viena. Evenimentul a marcat demarajul cetăţenilor români (fie ei chiar ţigani) spre Europa. Piesa este un eşantion de viaţă românească mai actual decât actualitatea. Autorul şi-a ajustat piesa pe parcurs, încercând să ţină pasul cu timpul, dar traseul galopant al realităţii româneşti spre caricatură depăşeşte, de fiecare dată, vocaţia dramaturgului pentru acelaşi gen. Stilistic vorbind, Dinu Grigorescu este asemănător autorilor de **cartoons.** Eliptice şi funambuleşti, textele sale dramatice se aseamănă, prin succesiunea de instantanee, cu arta benzilor desenate sau a desenelor animate. Dar tipurile şi situaţiile sunt în aşa măsură la zi, încât eşti obligat să admiţi că realitatea nu mai imită arta cum glumea un englez, ci o pune în inferioritate. Caricatura a fost învinsă de realitate cu propriile arme. O lume nebună, haotică, debusolată alcătuită din "boschetari, funcţionari, găinari, şperţari, şobolani mici şi mari" – cum spune Dinu

Grigorescu – te lasă cu o senzaţie de Apocalipsă cu sens ciclic, invincibilă. Peste toate, demagogia exasperată a primarului Sony (atât de substanţial în interpretarea lui Dorel Vişan), pare mecanică, alienată, un fel de soluţie finală împotriva disperării. Telespectacolul lui Constantin Dicu se desfăşoară într-un spaţiu dominat de folii de nailon şi obiecte **kitsch** creat de Teodora Dinulescu, cu costumele fanteziste ale Eugeniei Bostănescu, caracterizând o lume de carnaval. O distribuţie excepţională cu Dorina Lazăr, Mitică Popescu, Sebastian Papaiani, Şerban Ionescu, Alexandru Bindea, Ion Haiduc, Magda Catone, Daniela Nane, Carmen Stimeriu, Cesonia Postelnicu, Luminiţa Erga, şi, mai ales, Ştefan Sileanu (succesorul primarului din **Frumuşenii** lui Dinu Grigorescu, devenit, în moda zilei **Beautyfuleni**), asigură succesul comercial al teleplay-ului. Văzut, parţial pe o formulă de musical (muzica, Vasile Menzel), cu citate din corurile hei-rup-iste de pe vremuri, atât de demoralizatoare astăzi, textul îşi dezvăluie însuşirile de cabaret politic.

Apocalipsa după Ionescu. Este un contrast amar, în titlul dramei lui Mircea M.Ionescu **Beethoven cântă din pistol**, şi violent, în acelaşi timp. **Beethoven** şi **Pistolul,** muzica şi arma, sunt cele două căi pe care le-a ales omenirea în mersul ei prin istorie. Căi ce, nu odată, se intersectează şi convieţuiesc, aşa cum obişnuiesc să facă Binele şi Răul de când au fost "inventate", dacă acceptăm că poate fi separat un fenomen indestructibil. Mircea M. Ionescu evită intersercţiile care provoacă dileme şi, uneori, accidente intelectuale, pentru un scenariu "viitorist", sceptic şi catastrofic. Este o viziune asupra destinului Planetei, simplificată la trei tipuri umane esenţiale: Înţeleptul, Voinicul şi Slabul, supravegheaţi de o Femeie în Alb, reprezentată drept "ochiul divin" pictat de Picasso, aţintit asupra omenirii. Lumea, văzută în cele trei tipuri fundamentale, arată, la Mircea M. Ionescu, asemenea unei grădiniţe de copii. Copiii-adulţi, sau, mai curând adulţi care au dat în mintea copiilor, pun problema, din capul locului, în context polemic. Autorul îşi asumă frontal şi fără echivoc, răspunderea comentariului asupra destinului planetei pe care îl vede apocaliptic. Cum altfel, după experienţa militaristă a unui secol sângeros care a înjumătăţit, în paşi mici, populaţia globului cât celelalte nouăsprezece secole la un loc ? Doar că "apocalipsa după Ionescu" nu este înspăimântătoare ci infantilă, nu prin diminutivare, ci prin reducţie intelectuală. **Planeta infantilă** pe care o imaginează Mircea M.Ionescu, sugerează mai curând stupoarea caragialiană din expresia "C'eşt' copil?!" O copilărie senilă, sau o senilitate matură, exprimată prin absenţa oricărei contribuţii memorabile la gândirea productivă. Înţeleptul este confuz şi înţepenit în "teoria apei", Voinicul – agresiv iar Slabul un laş incorigibil în vecii vecilor şi de la un capăt la celălalt al pământului. O piesă-avertisment (nici prima, nici ultima) despre vocaţia sinucigaşă a tereştrilor care, într-un fel pieziş, îl confiscă pe Beethoven, ca pedeapsă pentru că am ales de atâtea ori pistolul în locul muzicii. Dacă ne gândim la "artileria grea" din Simfonia a IX-a şi nu numai, riscăm să intrăm într-o mare dilemă. Doar că armamentul instrumental al lui Beethoven nu se exprimă mortal decât prin intermediul muzicii. Suprafaţa pe care construieşte spectacolul Constantin Dicu este

chiar planiglobul, abia schiţat pe o pânză de sac aşternută pe podea (scenografia, Ion Olaru) şi are dreptate, pentru că referinţele autorului – toponimice şi onomastice – sunt risipite pe toate meridianele. Lucrurile se complică, pentru că în "grădiniţa pentru adulţi" a lui Mircea M.Ionescu, apare **elementul necunoscut**, înţeles de regizor, deopotrivă ca o bombă uriaşă (simbol al Anti-genezei) dar şi ca un **Ou al lui Brâncuşi,** semn al Genezei. Secretele textului se dezvăluie mai curând decât te-ai fi aşteptat: Voinicul (interpretat crâncen de Ovidiu Gherasim) va reprezenta Rusia, Slabul, foarte voinic şi acesta, dar mai versatil în interpretarea lui Eugen Cristea, va fi Statele Unite ale Americii iar Înţeleptul (Cristian Moţiu), poartă cascheta ONU. În acest punct, totul devine mult prea explicit. Te simţi transportat din sala de spectacole în pagina de ziar. Regizorul alege formula spectacolului-manifest, simplificând liniile şi intensificând energiile. Inventează un personaj multiplu, triplând Femeia în Alb. Maestra/Carmen Dicu, însoţită de Femeia în Alb I şi II (Dana Pocea şi Silvia Codreanu) ţin sub observaţie şi comandă o lume masculină iresponsabilă, în care laitmotivul "jucaţi-vă, jucaţi-vă" sună ca un îndemn funest. O ingenioasă intervenţie regizorală, jucată de cele trei actriţe cu senzualitate şi teroare.

Constantin Dicu (1940, Bucureşti): **Adunarea femeilor** de Robert Merle dupa Aristofan, muzical (1964), **Angelo-tiranul Padovei** de Victor Hugo (1965), **La ciorba de potroace** de Sergiu Fărcăşan (1965), **Patima Rosie** de Mihail Sorbul (1966), **Piatra din casă/Cânticele comice** de Vasile Alecsandri, (1966), **Procesul Horia** de Al. Voitin (1967), **Nevestele vesele din Windsor** de W.Shakespeare (1969) - T.de Stat Valea Jiului, Petroşani. **Hipnoza** de Ştefan Berciu (T. Mihai Eminescu, Botoşani,1979), **Pensiunea doamnei Olimpia** de I.D.Şerban (T. Nottara, 1983), **Fulgi de nea si diamante**, muzical de Flavia Buref şi Camelia Dăscălescu, după **Visul unei nopti de iarnă** de Tudor Muşatescu (1985), **Careul** de Constantin Voiculescu, muzical (1998) – T. N. Craiova. **Hai, ţaţo la ...Iunion** după **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale (T. Valah, Giurgiu, 1998), **Micul lord** după Mark Twain (1998), **Prinţ şi cerşetor** după Mark Twain (2000) – T. Ion Creangă. **Beethoven cântă din pistol** de Mircea M. Ionescu (1999), **Pantofi de damă** de Gheorghe Astaloş, muzical (2003) – Theatrum Mundi, Bucureşti.

TUDOR MĂRĂSCU

A cincea lebădă. Printre stereotipiile tematice ale dramaturgiei contemporane care, de multe ori, simulează conflicte, inventează erori, supradimensionează semnificaţii pentru a crea impresia unor înalte preocupări, **A cincea lebădă** de Paul Everac se distinge prin autenticitate şi prin performanţe în arta de a construi personaje. Dufy,

personajul feminin, este unul dintre cele mai adevărate din dramaturgia contemporană, chiar în acel context al unei "adunări generale a oamenilor muncii" în care este montat textul. Într-adevăr,"oamenii muncii" se adună pentru a lua în discuţie abaterea directorului Mirea care s-a îndrăgostit. Om în toată firea, de o ţinută civică şi morală ireproşabilă, îşi pune în pericol cariera şi familia pentru o balerină de mâna a doua: "a cincea lebădă". Relaţia lor capătă amploare şi notorietate ameninţând autoritatea morală a directorului Mirea, lezând bunul simţ convenţional. Într-un monolog final, Mirea va încerca, cu un efort dramatic, "să-şi facă autocritica" dar, dincolo de cuvinte, răzbate ideea că dragostea pentru Dufy întrece puterea de subordonare la criteriul moral. Este, în cuvintele sale, deznădejdea unei situaţii fără ieşire pe care nici o şedinţă din lume nu o poate rezolva. Pe lângă faptul că a descoperit o dramă autentică, aflată cum nu se poate mai la îndemână, Paul Everac se află în raport polemic cu o concepţie simplificatoare asupra libertăţii individuale. Acest sens polemic, este insistent şi din multiple unghiuri examinată prin activitatea personajelor colaterale ce trăiesc ca variante fals pozitive ale lui Mirea. Astfel, soţia lui Mirea este insipidă şi obtuză dar se lasă curtată de bătrânul profesor din vecini. Rigidă în problema morală, ea tânjeşte după buchetele de flori ale profesorului. Fericirea fiicei lor, Hortensia, este doar perdeaua fragilă ce ascunde o mare iubire nimicită în numele căsniciei. Este, aici, şi o "tehnică de salvare" a eroului principal, dar, în fond, Everac vorbeşte despre libertatea sentimentelor, despre limitele şi nemărginirea lor. Pentru Mirea, apariţia straniei Dufy, ciudat amestec de graţie şi vulgaritate, rezultat al unor experienţe de viaţă foarte dure care nu i-au mutilat calitatea sufletească, este o revelaţie şi pe plan spiritual. Prin Dufy, Mirea descoperă zone ale existenţei pe care nici nu le bănuia şi, mai ales acea poezie a vieţii care te poate înfrumuseţa. De aici, importanţa ascendentă a relaţiei lui Mirea cu fratele său Tit, artist şi boem, oaia neagră a familiei în existenţa căruia, Mirea întrezăreşte valori ce i-au rămas străine. Oricum, trăieşte o experienţă care îl înobilează. Tudor Mărăscu citeşte textul pe toată întinderea lui fără remarci personale. Irina Mazanitis este mlădioasă, compune mişcarea scenică pe trimiteri coregrafice dar, o parte din apariţiile ei, sunt mate. Corado Negreanu adoptă stilul duios care nu se potriveşte cu biografia anterioară a personajului, o personalitate accentuată pe care noua sa experienţă o subminează, dar nu o nimiceşte. Personajul creat de Corado Negreanu are anvergura unui om şters, comun, care nu ne vorbeşte despre libertatea unui ales ci a unui om obişnuit, ceea ce nu este lipsit de sens. Nici George Bănică nu are forţa de necesară şi compune un Tit Mirea din câteva şabloane împrumutate din portretul boemului. Sunt, însă, remarcabile câteva creaţii secundare: Ştefan Mihăilescu Brăila (Tovarăşul Uică), Radu Panamarenco (Secretarul de partid Stavăr), Agatha Nicolau (Marta Mirea), Olga Bucătaru (Hortensia).

Impecabile subiecte americane. Edward Albee, celebru, printre altele, pentru că a scris, cu un an înainte, o piesă asemănătoare cu **Oh, les beaux jours** a lui Beckett,

a ţinut cu înverşunare să desacralizeze mitul familiei încât îl nimiceşte cu atâta voluptate încât nu mai ştii exact dacă este obiectivitate analitică sau suferinţă personală. În pamfletele sale dramatice (ne gândim în primul rând la **Cui i-e frică de Virginia Woolf**) se dezlănţuie asupra abjecţiei conjugale cu violenţa omului hotărât să spună întreg adevărul, să demaşte, să stupefieze. Nu altfel se petrec lucrurile cu **Totul în grădină,** o adaptare "în marginea plagiatului" (citim într-un **Lexicon**) după autorul englez Giles Cooper. Adaptare sau nu, plagiat sau localizare, textul poartă amprenta obsesiilor lui Albee. În plus, personajul Jack este "bietul băiat bogat" care a fost, în tinereţe Edward Albee însuşi. Interesant este că dramaturgul lucrează şi aici, ca şi în **Virginia Woolf** (legătura acestei piese cu marea prozatoare americană cu acelaşi nume rămâne un mister) lucrează asupra unei familii de intelectuali care se dovedeşte, vorba lui Ionèsco "un formidable bordel". Ca şi cum intelectul ar intensifica frenezia sexuală, în loc să o tempereze prin forţa raţiunii. Rămâne impecabil acel cult al subiectului pe care îl au marii dramaturgi americani de la O' Neill, la Tennessee Williams, apoi la Albee, care nu vor porni la drum niciodată fără un subiect limpede şi concentrat ca un aforism. Ei vor putea răspunde totdeauna la întrebarea "despre ce este vorba în această piesă". Într-o familie stabilă, cu o soţie (Jennie) aflată în perpetuă criză financiară, lumea americană îşi trimite mesajul ei nociv prin Doamna Tooth care o racolează pe Jennie pentru prestaţii într-un bordel de lux, contra unor sume fabuloase. Dar nu aceasta este problema. Drama este a soţului, Richard, care, după un moment de stupefacţie, urmat de un altul de mânie, sfârşeşte prin a accepta situaţia. Dar, după dramă, urmează comedia care anihilează drama. O recepţie între prieteni aduce revelaţia că toate soţiile erau colege cu Jennie la stabilimentul Doamnei Tooth. De aici, până la consimţirea asasinatului căreia îi cade victimă, nobilul Jack, hoinarul miliardar, pe cât de bogat pe atât de lipsit de apărare, prăbuşirea lui Richard este fără sfârşit. După **Omul care aduce ploaia** de la Nottara, Tudor Mărăscu, urmează un program simplu dar coerent: să fie pe placul publicului. Iar această dramaturgie americană a anilor 70 este primul pas. Distribuirea Maiei Morgenstern în Jennie şi a lui Mircea Rusu în Richard, apelul la Rodica Tapalagă pentru Doamna Tooth şi întoarcerea la teatru a lui Florian Pittiş (un Jack cald şi tragic, atotiertător) este al doilea pas. După ce şi-a asigurat astfel vârfurile de atac, Tudor Mărăscu a cedat rolurile de mai mică nsemnătate unor actori foarte tineri, unii cu cariera, alţii cu vocea în formare. Prima parte a spectacolului, un recital în terţet (Maia Morgenstern, Mircea Rusu, Florian Pittiş) este unitară, organică, provocatoare. Apoi se dezarticulează, poate şi din vina dramaturgiei. Albee se risipeşte în ţinte multiple, îţi asumă mesaje colaterale sau chiar incompatibile (antisemitismul, discriminarea rasială). Spectacolul pare să-şi fi schimbat stilul odată cu pauza.

Demitizarea satului. Idilismul presei este ţinta atacului întreprins de Paul Everac în **Odinatorul**, o incizie în lumea satului contemporan, vehementă şi lipsită de

prejudecăţi. Progresul tehnic, susţine Paul Everac reprezentat de calculatorul/ordinatorul adus la primăria din sat, nu are nici o legătură cu progresul uman. Formula este lipsită de menajamente: asişti la dezvăluirea în reprize succesive a unor adevăruri deloc comode despre viaţa unei familii de ţărani. Reporterul, pregătit să consemneze fapte pozitive în stilul triumfalist, este entuziasmat, la început, de progresul material al familiei lui Marin Druşcă. "Oameni, oameni adevăraţi", exclamă, euforic, reporterul. Vizita lui se prelungeşte datorită revelaţiilor pe care le primeşte, la un pahar de vin, pe parcursul celor **patru grade de euforie**, cum subintitulează autorul cele patru tablouri ale piesei. Totul se desfăşoară ca o halucinantă petrecere de o noapte, cu halucinante descoperiri ce deteriorează mitul familiei rurale. Animaţi de spiritul practic, Marin Druţă şi Stana, soţia lui, nu au putut evita dramele de familie. Convieţuirea de ochii lumii, naşterea ilicită a Sofiei, micile învârteli nu tocmai curate, îl transformă pe Marin Druşcă într-un personaj numai bun de compasiune, în contrast cu şabloanele constituite prin acumulări de locuri comune gazetăreşti. Aderenţa evidentă a actorilor la text vine din consistenţa portretelor ce ţine de un realism esenţializat, de senzaţia de viaţă autentică, nefalsificată. Aşa se face că Ştefan Mihăilescu Brăila, devine interpretul de neuitat al lui Marin Druşcă, într-o compoziţie ce pune la contribuţie o gamă amplă de mijloace, de la candoare la ipocrizie, caricatură şi violenţă, toate grefate pe tiparul săteanului din sud. Stana/Olga Bucătaru este o femeie la frontiera dintre farmecul natural şi vulgaritate. O frumuseţe rustică alterată de urbanismul periferic. Energică şi temătoare, cu un amestec ciudat de şiretenie ţărănească şi insolenţă urbană. Constantin Cojocaru joacă bine credulitatea reporterului fără experienţă, obligat să constate că realitatea omului trebuie căutată dincolo de geometrie. Tudor Mărăscu a condus captivant etapele ascendente ale revelaţiilor şi a acceptat un decor (Eugenia Basa Crâşmaru) hiper-realist, în stilul anilor 50, cu efecte expresive în sugestiile de kitsch produse prin alterarea civilizaţiei rurale.

Tudor Mărăscu (1941): Praf în ochi de Eugène Labiche (1976), **Puntilla şi sluga sa Matti** de Bertolt Brecht (1976) - T. Alexandru Davila, Piteşti. **Descăpăţânarea** de Alexandru Sever (1977), **Noaptea încurcăturilor** de Oliver Goldsmith, **Noaptea pe asfalt** Theodor Mănescu, **Totul în grădină** de Edward Albee, **A cincea lebădă** de Paul Everac, **Constructorul Solness** de Henrik Ibsen, **Pălăria florentină** de Eugène Labiche, **Ora linxului** de Per Olov Enquist, **A treia caravelă** de Iosif Naghiu (1993) - T. Giuleşti/Odeon.. **O dragoste nebună, nebună, nebună** de Tudor Popescu, **Slugă la doi stăpâni** de Carlo Goldoni, **Scandal în culise** de M. Ryan – Teatrul de Comedie. **Judecată în noapte** de Antonio Buero Vallejo (1981), **Somnoroasa aventură** de

Teodor Mazilu – T. Bulandra. **Harvey** de Mary Chase (T.N. Bucureşti). **Revizorul** de N.V. Gogol (1999), **Visul unei nopţi de vară** de William Shakespeare (2000) - T.Dramatic, Constanţa.

DAN PIŢA

Dan Piţa vine din cinematografie spre teatru cu vocaţia imaginii şi a detaliului. După **Amurgul burghez** de Romulus Guga (cu scenografia plină de sensuri a lui Nicolae Ularu) ne surprinde, după trei decenii, cu un **Apus de soare** majestuos. Ca spectator al noului **Apus de soare** trebuie să-ţi imaginezi, fie că eşti un român care vede o piesă istorică de Shakespeare, Büchner sau Peter Weiss, fie un persan ce asistă la un spectacol cu subiect istoric european. Este un exerciţiu intelectual absolut necesar pentru a scăpa de complexul dramei istorice româneşti, destul de răspândit printre teatraliştii români care vor pune în scenă (sau vor urmări) cu mare interes un episod din istoria Angliei, dar au oroare pentru orice referinţă la istoria României. Este, aici, o tulburare intelectuală cu urmări imprevizibile în evoluţia mentalităţilor pe termen lung. Abia când vom citi drama istorică autohtonă cu aceeşi conştiinţă estetică de care dăm dovadă când îl admirăm pe Euripide, Shakespeare, Schiller sau Hugo, ne vom elibera de multe prejudecăţi. Drumul este deschis de Dan Piţa cu acest **Apus de soare,** un spectacol omagial doar prin contextul în care a fost creat, şi nu prin stil. Ce ne "povesteşte" Dan Piţa nu este un demagogic act eroic din istoria României ci somptuoasa agonie a unui politician şi conducător militar. Spectacolul este, ca şi regizorul, lipsit de complexe, de unde şi posibilitatea lui de a ridica vălul de pe ochii acelor elitişti de mâna a doua dispuşi să vadă în folclor şi istorie o gravă abatere de la codul globalizării. Nici Costel Constantin nu este inhibat de gloria unor Nottara, Calboreanu, Cozorici, arătându-ne un Ştefan, nu adulat ci iubit şi venerat. Unul ce merită iubirea şi veneraţia pentru că tot ce întreprinde, chiar ultimele acte de violenţă (cum ar fi despicarea paharnicului Ulă) sunt, prin nu ştii ce anume, admirabile. Bine adaptat la climatul textului, Dan Piţa pare să aplice acea subtilă observaţie critică asupra piesei aparţinând lui Caragiale care compara **Apus de soare** cu o frescă religioasă. Dan Piţa pune în scenă patimile lui Cristos cu gândul la Ştefan cel Mare. El compune un recviem creştin în care sabia şi crucea îţi dau deopotrivă fiori, iar palatul lui Ştefan este o biserică pictată cu sfinţi şi voevozi. Prezentat în Săptămâna mare, spectacolul lui Dan Piţa ar putea stârni aceleaşi fremătări creştine ca acele mistere medievale despre care vorbea Caragiale în cronica premierei. Spectacolul are un **sound** solemn, nu numai prin muzica lui Adrian Enescu, ci prin tot ce înseamnă sunet,inclusiv limba lui Delavrancea epurată de moldovenisme. Sunetul, lucrat pe registre variate de la şoapte şi gemete, la

declamaţie şi tumult, creează acel fond de oratoriu ce susţine desfăşurarea acţiunii. Este, în tot ce face Dan Piţa, o reabilitare în detalii a realismului. Tronul e tron, coroana coroană, rochiile somptuoase (costumele Luana Drăgoescu), accesoriile, bijuteriile, borcarturile, broderiile, mătăsurile, totul este "adevărat", este material, se poate apuca, pipăi şi mirosi. Însăşi sabia, celebra sabie a lui Ştefan cel Mare "există" sub forma unui **coup papier** pe care invitaţii îl primesc într-un plic, la intrare, ca o amintire de neşters. Este printre puţinele spectacole de teatru în care gândirea cinematografică (ce păcătuieşte, de regulă, împotriva artei, prin iluzionism) face din realism o valoare artistică. Fiecare scenă are plenitudine, actorii cred în ceea ce fac, motiv pentru care, uneori, reuşesc să recupereze distanţa covârşitoare care îi desparte de omniprezentul Ştefan. Aici, Dan Piţa şi-a permis un nevinovat abuz pentru că, în textul original, Ştefan este cvasiabsent: un personaj despre care se vorbeşte mai mult decât vorbeşte el însuşi. Se desprind cu autoritate, din mulţimea de figuranţi, Marius Bodochi în Clucerul Moghilă ("soldatul de la Maraton" al lui Delavrancea care aleargă la curte să povestească victoria lui Ştefan de la Halici) ce ilustrează relatarea luptei cu o bogată şi amuzantă pantomimă, făcând plăcută cantitatea enormă de text, Monica Davidescu (Doamna Maria, cu o prezenţă regală bine lucrată, majestuasă şi fragilă), Claudiu Bleonţ, un contrapunct comic în Doctorul Şmil. Celebrul monolog cu "Moldova nu-i a mea, nici a voastră" devine un refren care încheie spectacolul. Este o eroare: spectacolul este realist şi în realitate nu există refrene.

Dan Piţa (1942, Bucureşti): **Amurgul burghez** de Romulus Guga (T. Mic, 1985), **Apus de soare** de Barbu Delavrancea (T.N. Bucureşti, 2004)

MIRCEA DANELIUC

Noaptea furtunoasă de la Teatrul Maria Filotti din Brăila are o uvertură "cinematografică", foarte importantă pentru perspectiva asupra întregului spectacol: cortina orizontală taie de câteva ori imaginile din fundal unde lumea de la Grădina "Iunion", în felurite costume de carnaval se pregăteşte să joace **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale. Apare, la faţă de cortină însuşi celebrul cupletist de pe vremuri, I.D. Ionescu, interpretat de Florin Chirpac care ne previne că piesa ne va istorisi peripeţiile unui tânăr care nu poate fi altul decât Rică Venturiano. Nu Mircea Daneiluc, regizorul real, ne oferă **Noaptea furtunoasă,** ci îl deleagă pe "I. D. Ionescu de la Iunion" care ne avertizează că piesa nu este nici a lui Jupân Dumitrache, nici a cuplului

adulterin Veta-Chiriac ci numai şi numai a lui Rică Venturiano. Teatrul în teatru sau, mai exact, teatrul în carnaval al lui Mircea Daneliuc, creează automat un efect de distanţare: personajele lui Caragiale sunt împinse de pe scenă, pe o altă scenă, parcă pentru a fi mai lucid examinate. În viziunea lui Mircea Daneliuc, Spiridon este un octogenar (rolul este interpretat cu un soi de vioiciune zaharisită de venerabilul Anghel Deac), la fel şi Nae Ipingescu (Nicolae Budescu). Doar Jupân Dumitrache (Bujor Macrin, un Don Quijote balcanic sau **miles gloriosus** bucureştean, în luptă cu morile de vânt ale "onoarei de familist", parşiv şi pupăcios) este mai verde, dar şi el face parte din această lume senilă, scandalizată de viaţa celor tineri. Este o luptă între generaţii pe fundalul unui destin naţional. Rică Venturiano nu mai este, în ecuaţia lui Mircea Daneliuc, jurnalistul semidoct şi ridicol, ci, mai rău, o victimă a societăţii bătrânilor. "Venitorele României" (Costică Burlacu) este zdravăn strâns în chingi de periculosul Titircă Inimă Rea. Niciunul dintre personaje nu şi-a păstrat identitatea consacrată: Chiriac este făcut să semene cu Jupân Dumitrache, o versiune mai tânără a acestuia (rolul este interpretat cu insolenţă de Cornel Cimpoaie), Veta este de o comică disponibilitate amoroasă (Liliană Ghiţă are aici o reală pondere), Ziţa/Monica Zugravu susţine rechizitoriul împotriva "mitocanului" cu un incredibil debit verbal. În locul tradiţionalei imagini parţiale (interiorul în care fac analize politice Jupân Dumitrache şi Nae Ipingescu), Daneliuc preferă imaginea generală a clădirii, cu schelăria ştiută ce ocupă trei laturi ale scenei. Decorurile semnate de Diana Ioan, nu doar oferă imaginea completă a cadrelor exterioare ci şi resurse inepuizabile de dinamism, mai ales în scenele urmăririi lui Rică. Spectacolul este agitat, energic, scandalos şi plin de subînţelesuri. Nu avem rezerve decât în privinţa referinţelor la obsedanta "metafizică naţională" pe care, cu prea multă uşurinţă o atribuim lui Caragiale. Înainte de a fi o imagine a "românismului", **O noapte furtunoasă** este un inocent vodevil, ca oricare altul. Dar, a reflecta la condiţia de român pe orice text şi cu orice prilej, este unul dintre viciile culturii româneşti moderne. În fine, dacă textul era rostit cu mai multă claritate (cum spunea Mircea Daneliuc, chiar vorbirea neglijentă trebuie să fie foarte îngrijită) mai ales de Nicolae Budescu şi Costică Burlacu, ai fi zis că nu lipseşte mai nimic acestei lecturi regizorale înoitoare.

Mircea Daneliuc (1943, Hotin): **Emigranţii** de Slawomir Mrożek (T. Mic, 1977), **Regele desculţ** de Paul Anghel (T. Bulandra, 1978), **O noapte furtunoasă** de I.L.Caragiale (T. Maria Filotti, Brăila, 1999).

Ion Bordeianu

Suflete moarte, à l'italienne. Cu **Porunca a şaptea** de Dario Fo suntem pe urmele lui Gogol din **Suflete moarte,** dar într-o atmosferă de voioşie italiană, de burlesc meridional şi nu în clar-obscurul slav. Suntem într-o lume pragmatică în care totul se vinde şi se cumpără iar categoriile sacrului (din care face parte şi cultul morţilor) sunt percepute ca reminiscenţe ale unei memorii alienate. Autorul **Misterului buf** este rareori jucat în România. Poate pentru că este puţin prea militant pentru un public care a avut parte peste măsură de artă militantă, în totalitarism. Sibienii l-au adoptat cu încântare pe Dario Fo la propunerea artistului basarabean Ion Bordeianu care intuieşte, dincolo de umorul negru, un filon brechtian. "Balamucul" unde se întâlnesc, în final, personajele piesei, este tot ce a mai rămas din opoziţia oamenilor oneşti faţă de societatea croită pe principii de tip mafiot. O afacere morbidă cu locuri de veci va avea implicaţii până în vârful piramidei sociale. Justiţiarul (rol jucat cu mult umor de Mihai Bica), nu numai că va fi redus la tăcere, dar va îngroşa rândurile internaţilor în acel ospiciu răsturnat, populat cu oameni în toate minţile, în timp ce adevăratul ospiciu este afară. Scrisă pentru soţia şi colaboratoarea sa, actriţa Franca Rame, comedia lui Dario Fo pivotează în jurul personajului feminin Enea, a cărei stupiditate va fi sursa numeroaselor incidente comice. Textul este stufos şi subiectul ramificat: Dario Fo vizează o imagine atotcuprinzătoare a vieţii sociale italiene, de la corupţia de stat, la familie, prostituţie, biserică. Dar este un text scris pentru public, cu situaţii comice supraponderale care îl transformă într-o imensă anecdotă cu mesaj social. Ion Bordeianu a evitat să opereze simplificări, motiv pentru care spectacolul de la Sibiu, foarte lung, are frecvente pierderi de ritm şi energie. Greul îl duce Diana Văcaru care face în Enea un rol de compoziţie unitar, prezenţa ei fiind, de fiecare dată însufleţită şi simpatică. Alături de veterani (ne-a făcut plăcere să îl revedem pe Nae Floca Acileni într-o caricatură foarte reuşită în Directorul cimitirului), apar nume noi din care vom reţine pe Ioana Blaga pentru dezinvoltura cu care trece de la rolul unei cocote la nevasta cicălitoare şi pe Cătălina Neghină pentru vocaţia compoziţiei. Un tandem comic atrăgător realizează Geraldina Basarab şi Rodica Mărgărit (Maicile surori). Dacă spectacolul te lasă, totuşi, în incertitudine, este mai ales din cauza scenografiei, inexpresiv gândită (în raport cu oferta generoasă a textului) şi neprofesionist executată.

Ion Bordeianu (1944, Chişinău): **Revizorul** de N.V. Gogol (1995), **Tichia cu clopoţei** de Luigi Pirandello (1996), **Bună seara, domnule Cehov**, după A.P. Cehov (1997) – T. Mihai Eminescu, Botoşani. **Porunca a şaptea** de Dario Fo (T. Radu Stanca, Sibiu, 2000). **Fram, ursul polar** de Cezar Petrescu (1994) – T. de păpuşi Vasilache, Botoşani.

Hipertrofia mişcării. Noua atitudine faţă de **Noaptea furtunoasă** pe care o etalează Anca Ovanez vine împotriva versiunilor satirice violente, consacrate de Aureliu Manea sau Visarion Alexa. Fără a elimina cu totul satira, regizoarea identifică şi argumentează o scânteie de compasiune pentru personajele lui Caragiale stinsă, însă, de resemnarea lor în adultere, ieşiri impulsive şi aspiraţii romanţioase trăite inferior. Divorţurile, scandalurile de mahala, în care pun o pasiune ridicolă, devin cu atât mai ridicole cu cât sunt parodiate. Anca Ovanez nu parodiază, ci admite că micile drame ale personajelor lui Caragiale sunt respectabile. Nu spunea, oare Şerban Cioculescu despre Veta ca "trăieşte cu deosebită intensitate, la acel prag crepuscular al feminităţii, ultima şi, poate, unica ei pasiune "? Decorul lui George Doroşenco deschide mai multe spaţii de joc fiind asemănător cu acela al lui Teodor Th. Ciupe din spectacolul lui Aureliu Manea. Este un modul supraetajat cu posibilităţi de extindere simultană, nu doar consecutivă a acţiunii. Anca Ovanez profită de aceste posibilităţi dezvoltând acţiuni scenice suplimentare, aflate în afara textului, deduse din sugestii ale acestuia. Sunt hipertrofiate însuşirile dinamice ale comediei prin exces de mişcare şi prin acţiuni paralele. În timpul primului dialog dintre Jupân Dumitrache, Veta are, "la etaj", o tentativă de sinucidere. În general, actorii se sprijină pe trucurile inventate de Anca Ovanez dar Constantin Măru pare un tip comic cu totul aparte în Rică Venturiano, creator spontan de parodie, iar Geo Popa compune un Spiridon întârziat la minte, greoi, monosilabic şi mereu înfometat.

Obsesia "intenţiei regizorale". Un spectacol vioi şi multicolor, antrenant şi inventiv, un divertisment în formula teatrului de bâlci ce îşi permite toate mijloacele pentru a face să râdă mulţimea de gură cască (de la aluzia fără perdea la mascaradă), creează Anca Ovanez cu **A douăsprezecea noapte** de Shakespeare. Asistăm la transformarea unei comedii amare, în **commedia del'arte.** Dincolo de gag-urile care se succed necontenit, nu numai prin voinţa regizorală ci şi din iniţiativa unor actori (Mihai Mălaimare face un adevărat tur de virtuozitate acrobatică), spectacolul conţine şi o perspectivă culturală asupra piesei. Anca Ovanez a inclus sensuri latente ale textului şi chiar elemente din istoria teoriilor asupra piesei. Rezultă o mixtură de intuiţii artistice şi obligaţii culturale, nu totdeauna armonioasă. Poţi admite ca bufonul Feste să fie tratat ca un clown modern, că Olivia o ascunde pe regina Elisabeta, contemporană cu Shakespeare, sau că Malvolio este un viitor Tartuffe, dar aluzia la hitlerism din scena jocului cu globul terestru citată din **Dictatorul** lui Chaplin, merge mult prea departe. Sunt modificări structurale neobişnuite. Pornind de la ideea că a douăsprezecea noapte "noaptea regilor" (subtitlul piesei), Anca Ovanez ne propune să urmărim o noapte regală cu întâmplări burleşti ce se petrec între falduri purpurii. Olivia va fi, în interpretarea vivace a Silviei Popovici, o Regină Elisabeta autoritară şi inflexibilă, capricioasă, voluntară, torturată de porniri

erotice morbide. Bufonul Feste (Mihai Mălaimare) rămâne, cu toate simpaticele sale excese, cel mai aproape de esenţa personajului. Ducele de Orsino poetizează nişte chinuri absente ale iubirii în interpretarea lui Damian Crâşmaru, în stilul Lawrence Olivier pe care îl afectează actorul, cu o retorică distincţie a rostirii, mereu în poza nobilă şi patetică a iubirii neîmpărtăşite. Claudiu Bleonţ compune o stârpitură gheboasă acoperită cu o pelerină regală, mai aproape de Richard III, decât de Sir Andrew. Insolită este şi distribuirea lui Ovidiu Iuliu Moldovan în Malvolio (un personaj sinistru prin relieful pecare îl capătă ciocoismul personajului) deşi genul de june prim îl recomanda pentru ducele de Orsino. Sir Tobby nu putea fi mai grobian decât sub înfăţişarea unui **cow boy** (Matei Alexandru). Intenţia regizorală pusă cu tot dinadinsul pe seama fiecărui personaj, dereglează ideatic un spectacol bogat în surprize teatrale. Nici personajele "pozitive" nu scapă de obsesia "intenţiei regizorale" fiind îmbrăcate în alb: Viola/Tamara Creţulescu, servitoarea Maria/Eugenia Maci, Sebastian/Gabriel Oseciuc.

Tema umbrei în Despot Vodă. Anca Ovanez aduce un punct de vedere nou, nu numai asupra dramei **Despot Vodă** de Vasile Alecsandri, dar şi al conceptului de spectacol istoric. O uvertură, fără text, lansează temele spectacolului. În prim plan, o draperie de purpură, sceptrul şi coroana. Un sceptru care este şi buzdugan, simbol şi armă a puterii, în acelaşi timp. Însemn al puterii dar şi al represiunii. Şi sceptrul, şi coroana, sunt expuse în perspectivă inevitabilă, insinuându-se cu forţă vizuală ca o emblemă. În spatele lor, umbre ale puterii adevărate, coroana de hârtie şi mantia de pânză roşie a lui Ciubăr Vodă. Un actor "în civil" (Mircea Albulescu) îşi pune, la vedere, costumul aceluiaşi Ciubăr. O intrare în rol la scenă deschisă cu înţelesuri adânci ce vorbesc despre ambiguitatea personajului. Care este semnificaţia secretă a acestui intrus ce deschide şi închide aventura măririi şi decăderii lui Despot Vodă? Anca Ovanez vede, pe bună dreptate, în Ciubăr, un alt Despot, o umbră a acestuia, un "dublu" al său. Pe acest temei, construieşte un spectacol shakespearian despre putere şi raporturile conducătorilor cu conduşii. Îi plasează în prim plan pe cei doi străjeri (Limbă Dulce şi Jumătate) decupând cu energie comentariile lor mocnite asupra evenimentelor, reprezentând punctul de vedere al mulţimii târâtă în aventura puterii. În Moldova, o spunea chiar Vasile Alecsandri, nu era curtean să nu se viseze domnitor. Asistăm, deci, la o sarabandă a tronului care trece de la Lăpuşneanu la Despot, de la acesta la Tomşa, fără să mai socotim pe aspiranţi ca Ciubăr sau eminenţe cenuşii, asemenea lui Moţoc care, nu numai că doreşte puterea, dar o şi deţine. Într-o lume instabilă când sceptrul şi coroana trec de la un pretendent la altul fără urmă de logică, Ciubăr Vodă pare a fi conducătorul jocului. Este foarte semnificativă scena din beciurile palatului domnesc unde îl aruncă pe Despot suspiciunile lui Alexandru Lăpuşneanu. În convorbire cu Ciubăr (printre paginile cele mai adânci scrise de Alecsandri), timp în care se petrece travestiul (cum se ştie, Despot reuşeşte să evadeze îmbrăcat în hainele nebunului Ciubăr), Anca Ovanez creează o amplă metaforă a umbrei. Asistăm la un transfer de competenţe între putere şi umbra ei. De altfel, **tema umbrei** (a umbrei ce imită puterea şi a puterii ce piere ca umbra), apare

în numeroase secvenţe, ca un refren meditativ al spectacolului. Înţelesurile prologului se desăvârşesc şi se ramifică. Travestindu-se la vedere, Ciubăr se comportă ca un actor care îşi asumă un rol. Trăieşte într-o lume pe care o manipulează prin însuşirile sale histrionice. Nebunia lui este falsă ca şi pocăinţa care îl duce la ideea de a se călugări. Îl ucide pe Despot în chip histrionic, în timp ce îl îmbrăţişează fratern. Nebunia lui de a se crede domnitor şi aspiraţia sa la tronul Moldovei nu mai este obsesia unui nebun ci programul foarte amănunţit al unui om de acţiune. Anca Ovanez se va opri cu precădere asupra acestui personaj cu cea mai mare încărcătură şi ambiguitate simbolică, dar va opera binevenite retuşuri ale personajelor Tomşa şi Despot. Din raţiuni didactice, care nu i-au fost niciodată străine lui Alecsandri, Tomşa (a cărui domnie de cîteva luni nu a fost o soluţie pentru starea politică a Moldovei de după moartea lui Ştefan cel Mare) apare, totuşi, ca împlinirea unei mari aşteptări naţionale. Că Alecsandri doreşte cu tot dinadinsul să pozitiveze domnia lui Tomşa, o dovedesc şi licenţele istorice pe care şi le asumă, menite, toate, să înnobileze personajul. Istoricii spun că Tomşa l-ar fi ucis pe Despot dar o asemenea faptă era o gravă abatere de la codul cavaleresc pe care îl foloseşte Alecsandri, motiv pentru care o trece sub tăcere. Tomşa nu mai este, aici, personaj istoric, ci idee patriotică: superioritatea domnilor pământeni în confruntarea cu veneticii din specia lui Despot. Într-un inteligent montaj final se reia dialogul străjerilor Limbă Dulce şi Jumătate vestind, parcă, apariţia unui nou Despot, a unor noi jertfe în lupta pentru tron. Ceea ce, în istoria frământată a Moldovei de după Ştefan, s-a şi adeverit. În acest context, părţile, totuşi bune, ale scurtei guvernări a lui Iacob Eraclid supranumit Despot Vodă (la care Alecsandri, european prin formaţie, aspiraţii şi tabieturi, nu poate să renunţe) sunt cu totul nesemnificative în spectacolul Ancăi Ovanez. În fond, Alecsandri regretă că între Iacob Eraclid, cavalerul european şcolit în apus şi iubitor de cultură umanistă, şi Moldova orientală, nu s-a putut naşte o armonie creatoare de civilizaţie. Ceea ce rămâne din aureola lui Despot este alura de gentilom pentru care puterea avea, mai curând, semnificaţii estetice menite să se adauge faimei sale de seducător. Tiradele lui Despot, grandilocvenţa ţinutei, emfaza proiectelor politice sunt susţinute de Ovidiu Iuliu Moldovan într-un echilibru duplicitar. Rezultă portretul unui monarh ce pastişează un rege. Rege şi propriul bufon în acelaşi timp. Revenind la Ciubăr, acesta capătă în interpretarea lui Mircea Albulescu forţă şi energie, dincolo de orice tentaţie caricaturală existentă din abundenţă în text. Surprinzător, viclean şi atroce, personajul interpretat de Mircea Albulescu este ameninţător şi periculos, închis în enigmele sale. Fixează sceptrul şi coroana dar nu eliberează tirade ca Despot, ci pare că împinge înapoi cuvintele ce stau să ţâşnească pentru că puterea lui este tăcerea. Este un alt tip de histrion decât Despot, unul care îşi permite să treacă uşor de la nebunia pretendentului la tron, la pioşenia călugărului rupt de cele lumeşti. În fond, Ciubăr este un fanatic al puterii iar Despot doar un artist al ei pentru care tronul nu este decât o medalie în plus pe pieptul său de seducător, sau un cal sălbatic pe care vrea să-l îmblânzească sub ochii doamnelor de la Curte. Un Lăpuşneanu în ritmuri shakespeariene, cu impulsuri abia cenzurate şi

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

izbucniri sarcastice creează George Motoi. N. Gr. Bălănescu este plauzibil în Moţoc, dar supralicitează latura melodramatică a părintelui umilit, neglijând semnificaţia funestă a prezenţei sale politice. Traian Stănescu/Tomşa, înfruntă dificultăţile inerente personajului pozitiv, Adela Mărculescu are feminitate nobilă în Carmina, iar Cristina Deleanu, fermitate în Ruxandra Doamna. Emil Mureşan şi Radu Iţcuş (Jumătate şi Limbă Dulce) se concentrează pe protestul mocnit, pe comentariul sec şi pesimist asupra stării Moldovei. O distribuţie numeroasă include, între alţii, pe Rodica Mureşan/Ana, fiica lui Moţoc, cu o frumoasă inocenţă a pasiunii pentru Despot şi pe Elena Sereda/ Maica Fevronia, o substanţială compoziţie. Scenografic, George Doroşenco are o viziune sintetică. Decorul este alcătuit din panouri metalice şi practicabile acţionate din culise, recuzita este redusă la strictul necesar, costumele simplificate. Toate acestea susţin ideea unui spectacol simplu şi direct care scoate drama lui Alecsandri de sub povara de glorie clasică sub care ameninţă să se prăbuşească.

Anca Ovanez Doroşenco (1944, Bucureşti): **Şase personaje în căutarea unui autor** de Luigi Pirandello (T. N. Târgu Mureş, 1967), **Chiajna** de Ion Luca (T.N. Iaşi,), **Sânziana şi Pepelea** de Vasile Alecsandri (T. Dramatic, Constanţa, 1976), **D-ale carnavalului** de I.L. Caragiale, **O scrisoare pierdută**, (T.N. Iaşi), **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale (T. Mihai Eminescu, Botoşani, 1980), **Dona Rosita** de Federico Garcia Lorca, **Nevestele vesele din Windsor** de William Shakespeare, **Există nervi** de Marin Sorescu, **Filumena Marturano** de Eduardo de Filippo, **Fanteziile lui Fariatiev** de Alla Sokolova (1979), **Tinereţea lui Moromete** de Marin Preda (**1981**), **Între patru ochi de** Aleksandr Ghelman (1983), **A douăsprezecea noapte** de William Shakespeare (1984), **Arheologia dragostei** de Ion Brad (1984), **Despot Vodă** de Vasile Alecsandri (1985), **Ultima oră** de Mihail Sebastian (2003) - T. N. Bucureşti. **Don Juan** de Tirso de Molina (Saint Paul de Vence, Franţa), **Dineul lui Babette** de Karen Blixen (Avignon, Franţa).

Florin Fătulescu

Un iubitor al absurdului. Florin Fătulescu, un om jovial, inteligent, cu un simţ al umorului ce refuză orice vanităţi ce părea pierdut, la Petroşani, într-un teatru al resemnării, s-a lansat în anii 80 cu o teatralizare raţională a unei piese incomode (**Pluta Meduzei** de Marin Sorescu) şi a continuat, cu vădită vocaţie a pagubei, să exploreze zona dramaturgiei marginalizate a deceniului al şaptelea, recuperând şi destinul unei piese care nu mai interesa pe nimeni cum este **În căutarea sensului pierdut** de Ion Băieşu. A făcut să se vorbească în termeni elogioşi, nu numai despre sine ci şi de Teatrul din Petroşani care i-a susţinut îndrăznelile. Continuând pe linia investigaţiilor în absurdul românesc al anilor 70, Fătulescu pune în valoare încă o piesă dificilă a lui Marin Sorescu (**Există nervi**), având, de data aceasta, la

dispoziţie o scenă bucureşteană şi o trupă ce nu mai are nevoie de recomandări: Constantin Băltăreţu, Iurie Darie, Anca Pandrea, Sanda Toma, Vladimir Găitan. Nu vom supralicita valoarea acestei scenete a lui Sorescu, revizuită şi dilatată pentru a atinge durata unui spectacol "normal". Este un antrenament în "sportul" dialogului absurd ce pune în valoare inteligenţa speculativă, umorul oltenesc şi chemarea lirică a poetului dramaturg. Şi totuşi, sceneta **Există nervi** este importantă pentru că regăsim câteva dintre motivele dramelor de mai târziu ale lui Marin Sorescu, a cărui performanţă este aceea de a afirma existenţa absurdă prin umor. Încercând să faci ordine într-un hăţiş de replici inteligente şi vorbe în doi peri, metafora unificatoare ar putea fi "viaţa ca tren". Mai pe larg, că viaţa este o călătorie întâmplătoare, evident absurdă chiar din acest motiv, cu un tren întâmplător şi contacte umane întâmplătoare, mecanice şi incosistente. Casa Locatarului, în care dau buzna maniaci în ipostaze de călători, este o casă adevărată, ori un tren, cum pretind ei ? În acest caz, Locatarul şi Vecinul sunt nişte halucinaţi care ignoră că sunt bieţi călători fără destinaţie precisă. Sorescu întreţine literal această ambiguitate din care deducem sensul ultim al parabolei. Ce se întâmplă în piesă este ilogic în ordinea realistă a raţionamentelor. Avem, aşadar, dreptul să presupunem că tot ceea ce se petrece este coşmarul Locatarului sau proiecţia în exterior a obsesiilor sale. Fără a minimaliza meritele spectacolului – chiar dacă ar fi vorba numai de gestul cultural de a scoate din uitare un text prin care literatura română încerca, în deceniul al şaptelea, să se familiarizeze cu motivele teatrului de avangardă – faţă de anterioarele sale succese Florin Fătulescu nu a regrupat subînţelesurile soresciene sub cupola unei idei coerente. A reuşit, însă, acreditarea lor, oferindu-le un climat firesc şi plauzibil prin **jocul cu replicile,** de a face,deci, admisibil dialogul supra-inteligent al textului. Tentativa finală de a proiecta tragicomedia Locatarului pe dimensiuni cosmice, de a învălui în aură metafizică succesiunea de dialoguri scânteietoare dar prea satisfăcute de propria libertate pentru a se subordona unei structuri dramatice, aduce, poate prea târziu, elementele unei idei unificatoare.

Singur printre simboluri. Cel mai bun text dramatic al lui Ion D. Sârbu, **Arca Bunei Speranţe**, este o parabolă universalistă cu pretext biblic, înscriindu-se într-o clasă de texte dramatice bine reprezentate în literatura română contemporană de Horia Lovinescu (**Hanul de la răscruce**), la care au aderat autorii generaţiei 60 (Guga, Solomon, Sorescu), experimentată şi de Eugen Barbu într-o construcţie de sugestie expresionistă (**Labyrinthul**). Ipoteza omenirii ameninţate, a răspunderii pentru salvarea planetei, a vieţii sau a speranţei, la care se asociază variate motive filozofice este expusă, de regulă, prin metonimie, prin reducerea lumii la un simbol al ei ce poate fi un "han la răscruce"(Lovinescu), o "plută a meduzei" (Sorescu), "labirint" (Barbu), "ospiciu" sau "maidan" (Guga). Sârbu păstrează din legenda lui Noe doar ideea de salvare a vieţii cu orice preţ şi în infinitele ei forme de manifestare, dar şi imaginea porumbelului care se întoarce pe corabie cu o ramură de

măslin, semn al mântuirii care nu se arată. Fiii lui Noe primesc funcţii active pe care nu le aveau în textul originar, disputând stăpânirea asupra corabiei, arca lui I.D. Sârbu fiind, de bună seamă, planeta însăşi, rătăcind la voia întâmplării, în căutarea unui liman, a unui Ararat care nu se întrezăreşte, a unui rost final în care nimeni nu mai crede, dar a cărei iluzie este apărată cu străşnicie de bătrânul Noe. Desigur, corabia pluteşte în timp, nu în spaţiu, spre viitorul de aur al omenirii, mereu visat, mereu amânat. În aşteptarea porumbelului care să le vestească apropierea limanului, Noe şi Noa, perechea originară a unui nou ciclu al lumii, întreţin cu greu flacăra credinţei în **buna speranţă,** în eternitatea vieţii, aprinsă în sufletele celor trei fii (Sem, Ham şi Iafet). Este emblematică şi penetrantă scena în care moare bătrâna Noa, amăgind-se cu utopia întoarcerii porumbelului mântuirii, într-o vibrantă exprimare scenică aparţinând Getei Grapă. **Arca bunei speranţe** nu este ameninţată numai de solitudinea cosmică şi de absenţa unei ţinte, ci şi de litigii interne care o pun în pericol. Sem şi Ham îşi dispută autoritatea asupra corabiei şi asupra singurei femei, Ara (o inovaţie a lui I.D. Sârbu pentru că, în litera Bibliei, fiii lui Noe erau însoţiţi de nevestele lor), ce poate garanta perpetuarea vieţii. Ei sunt orbiţi nu numai de atracţia pentru Ara ci şi de propriul lor geniu. Ştiinţa (Sem), Tehnica (Ham), Arta şi Filozofia (Iafet), tot atâtea podoabe ale minţii umane, se transformă în maladii periculoase ce ameninţă viaţa. Pare că şansele omenirii se refugiază într-un alt ciclu de civilizaţie pe care îl inaugurează Protos, un blând umanoid, un "bon sauvage" reprezentând armonia genuină a zorilor umanităţi. Basm şi parabolă, filozofie povestită şi eseu artistic, **Arca bunei speranţe** este o construcţie literară bogată în înţelesuri şi trimiteri majore. Florin Fătulescu "strânge" totul pe un podium de câţiva metri patraţi, nu mai mare decât un ring de box, pe care actorii sunt siliţi să se ţină aproape unii de alţii, să se incomodeze, să se suporte (scenografia, Adriana Tăutu), fiind mai vizibile tensiunile dintre personaje. Suprafaţa minimă este folosită la maximum printr-un sistem de trape în care actorii dispar şi apar cu o rigoare severă a ritmului, într-un spectacol ale cărui convenţii sunt acceptate fără constrângeri. Regizorul nu face modificări de identitate a personajelor în afara unei fericite redimensionări a lui Protos care capătă o covârşitoare semnificaţie. El este dăruit cu atributele artei care, în text, îi erau rezervate lui Iafet, şi, reprezentând singura şansă de supravieţuire a omenirii, este de presupus că umanitatea s-ar putea salva prin artă, prin armonia şi înţelepciunea frumosului. Epilogul spectacolului ne poartă în adâncurile corabiei unde geme omenirea, claustrată în bolgii ale infernului. Dar, din acest moment, învcepe o altă poveste cu care **Arca bunei speranţe** nu are decât legături îndepărtate. Nu pe toată întinderea rolului, dar în câteva scene, Geta Grapă/Noa, atinge vibraţii de un tragism autentic. Este o mamă arhetip, o matrice a lumii care îşi asumă toate suferinţele, imperfecţiunile şi speranţele omenirii reprezentată de cei trei fii ai săi. Se adaugă solidaritatea tandră cu Ara căreia îi transmite mesajul secret al feminităţii şi iubirii eterne, mereu iertătoare. O nesfârşită

bunătate alternând cu un dulce infantilism al senectuţii, este starea dominantă căreia, în momentele sale bune, Geta Grapă îi dă o fericită expresie. Mircea Andreescu/Noe, o însoţeşte în completarea perechii originare cu izbucniri de severitate paternă, cu îndoieli şi eşecuri dar cu o neclintită suveranitate. Prea lirică, prea blajină pentru rolul de succesoare, Luminiţa Blănaru (Ara) este doar o prezenţă fermecătoare, lipsită de feminitatea provocatoare şi decisă care o face pe Ara responsabilă cu destinele lumii. Un frumos personaj compune Ion Georgescu în Iafet: un filozof al nonsensului bravând agonia, înfiorat de misterul universal şi exasperat de ideea morţii. Tudor George/(Protos reuşeşte să exprime, prin pantomimă, sensurile subtile pe care Florin Fătulescu le atribuie personajului. Doru Ana/Sem, cu accente mai decise în scena peţitului, capătă relief puternic în criza de isterie a puterii. Radu Negoescu joacă sobru, sigur pe sine, rolul tehnocratului Ham. Orice posibile defecţiuni individuale dispar în impresia de ansamblu pentru că **Arca bunei speranţe** există, în primul rând, ca efort creator comun.

Florin Fătulescu (1945, Bucureşti): **Pluta Meduzei** de Marin Sorescu (T. de Stat Valea Jiului, Petroşani, 1980), **Există nervi** de Marin Sorescu (T. de Comedie, 1983), **Arca lui Noe** de Ion D. Sârbu (T. Dramatic, Braşov, 1984). **Sinucigasul** de Nikolai Robertovici Erdman (1988), **Dragonul** de Evgheni Şvarţ (1991) - Friends and Artists Theater Ensemble, Los Angeles. **Nu daţi vina pe beduini** de René Daniel Dubois (1992), **Christopher Columbus** de Michel de Ghelderode 1992), **Jack sau supunerea** de Eugène Ionesco (1993), **Tiny Alice** de Edward Albee (1994), **Emigranţii** de Slawomir Mrożek (1995), **Scaunele** de Eugène Ionesco (1997), **Cervantes'Interludes**, adaptare după Cervantes (1998), **Femeia ca scenă de luptă (Du sexe de la femme comme un champ de bataille...)** de Matei Vişniec (1999) - Stages Theatre, Los Angeles. **Slugă la doi stăpâni** de Carlo Goldoni (Fountain Theater, Los Angeles, 1994), **Viaţa neobişnuită a lui Edgar A. Poe** de B.Fidler (Hollywood Court Theatre. Los Angeles, 1995), **Lectia** de Eugene Ionesco (New York Public Library for the Performing Arts at the Lincoln Center, New York, 1996), **Le Père Noel est une ordure** (Splendide-Open Fist Theater Company, Los Angeles, 1998). **Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintali** de Matei Vişniec (Open Fist Theater Company şi la Florence Gould Hall în New York, 2000), **Talk show în Infern** de J.N.Fenwick (Open Fist Theater Company, 2000), **Trei surori** de A P. Cehov (Open Fist Theatre, 2000), **Dialogues de** R. Dubillard (Tiffany Theater, Los Angeles, 2001), **Şansa de a visa** de J.C. Grumberg (Open Fist Theatre Company, 2002), **Demonii** după F. M. Dostoevski (Open Fist Theatre Company, 2004).

VIRGIL TĂNASE

De Crăciun, după Revoluţie. Cu o promptitudine intelectuală ce trăda o **stare de urgenţă,** prozatorul, regizorul şi dramaturgul Virgil Tănase oferea, încă din primele luni ale anului 1990 volumul **Ma Roumanie**, un veritabil îndreptar în forfota de idei

şi controverse postrevoluţionare. Confesiune şi analiză politică, deopotrivă, realizată sub forma unor convorbiri, **Ma Roumanie** (asemenea altor declaraţii de luare în posesiune amoroasă cum ar fi, să spunem, **Mon Faust** al lui Paul Valery), prezintă o Românie a lui Virgil Tănase care nu avea şi nu are nici astăzi aceeaşi înfăţişare cu România altor români de peste hotare şi nici cu cea a presei occidentale a acelor ani. Înfăţişare de care Virgil Tănase se desparte cu temeritate şi inteligenţă, atitudine nu lipsită de adversităţi. **De Crăciun, după Revoluţie** nu este prima piesă scrisă de Virgil Tănase, dar este prima jucată în România. Ea exprimă aceeaşi îngrijorare faţă de această parte de lume ce îi este indispensabilă şi o asumă fără complexe de superioritate, dar nu fără simţ critic. Este, dacă vrem, o altă **Ma Roumanie,** pusă în termenii ficţiunii dramatice şi nu ai reportajului realist. Nu despre Crăciun, nici despre Revoluţie nu este vorba aici, ci aşa cum spune autorul, "despre durerea noastră de zi cu zi de a trăi călcând peste cadavre şi, în primul rând ale celor pe care îi iubim" ca şi despre "o lume în care orice gest este un compromis insuportabil". Vizita în România postotalitară a marelui profesor Miron, iubit peste măsură de prea tânara lui soţie Cynthia, cea care îl îndeamnă să se întoarcă la surse, se transformă într-o anchetă legată de moartea fratelui său cu care încercase, cândva, să emigreze, forţând frontierele închise ale României. Sunt antrenate în fluxul dramatic mari teme (fratricidul, iubirea, moartea) pe care Virgil Tănase le tratează cu fineţe, parcă abia atingând corzile unui instrument gingaş. Ambiguităţile nu lipsesc dar sunt pline de înţelesuri. Fratricidul invocat pare o enormitate dar este, cu adevărat, crima abominabilă cu preţul căreia Miron câştigă dreptul de a merge mai departe pe drumul gloriei. Emil, nepotul fratelui ucis insistă să-i facă lui Miron masca în gips în semn de sinistru omagiu. Jocul formidabil cu masca mortuară vorbeşte despre "cronica unei morţi anunţate" care nu va întârzia să se arate. Fratricidul nu ia proporţii biblice pentru că Virgil Tănase pune în surdină orice preţiozităţi culturale, dar nici nu rămâne la proporţiile unui fapt divers, încât ne putem gîndi în toată libertatea la orice "fratricid", inclusiv cel românesc şi nu numai cel post-totalitar. În sfârşit, construcţia este nesofisticată, frazele limpezi, uneori sclipitoare. La replica "ce este iubirea dacă nu o întâmplare devenită destin?", am auzit în spate şoaptele de admiraţie ale unor adolescente. Regizor al propriului text, Virgil Tănase înţelege să trateze lucrurile cu prudenţă păstrând echilibrul celor trei teme deduse de noi (şi altele ce s-ar mai putea invoca), riscând, astfel, să piardă prin simţul măsurii, ceea ce ar fi putut câştiga prin exces. În materie de exces nu şi-a permis decât un incident pirandellian când Mircea Albulescu (profesorul Miron) transcende scena pentru a deveni regizorul propriei drame. Bineînţeles, totul se roteşte în jurul lui Mircea Albulescu, un Miron interiorizat dar abil, inteligent până la resemnare. Îl acompaniază studenta Elvira Deatcu/Cynthia, frumoasă, imprevizibilă, pasională şi utopic îndrăgostită. În rolul nepotului Emil, Alexandru Georgescu este bine plasat

între bonomie şi maliţiozitate. Ileana Iordache joacă rolul cumnatei senile, cu stranii iluminări de luciditate iar Mihai Călin este atrăgător în rolul asistentului Michael. **Lectura din interior.** Înainte de orice, **O scrisoare pierdută** poartă amprenta unor frustrări politice. Ca "românul imparţial", Caragiale a încercat să obţină foloase politice, fără a face politică. Autorul este mult mai prezent printre personajele piesei decât ne închipuim, determinând starea de spirit a acesteia, predominant băşcălioasă. Virgil Tănase dovedeşte că teatrul lui Caragiale nu are nevoie de construcţii regizorale în afara textului pentru a proba teatralitatea, nici de adosuri din strada contemporană pentru a confirma actualitatea. Când extravaganţa este la modă, lipsa ei este o noutate desăvârşită. Este şi cazul acestei imagini a **Scrisorii pierdute** citită de Virgil Tănase. Spectacol polemic, tocmai prin lipsa de ostentaţie a comparaţiei cu versiuni anterioare şi prin adecvarea la text. Anumite ajustări admite şi Virgil Tănase, cea mai izbitoare fiind distribuirea tânărului Constantin Puşcaş în bătrânul senil Agamiţă Dandanache. Constantin Puşcaş nu face un rol de compoziţie pentru a imita vârsta personajului, sugerând, poate, că senilitatea se poate instala la orice vârstă. În plus prefaţează spectaolul cu un personaj inventat, Flaşnetarul, cu misiunea de a marca strict anul acţiunii, 1880, refuzând orice tentaţie de actualizare exterioară pentru a salva actualitatea interioară a operei. Adăugând refacerea imaginii consacrate a cuplului Farfuridi-Brânzovenescu, raportul de autoritate fiind modificat în favoarea lui Farfuridi (cel mic este mai tare decât cel mare), epuizăm intervenţiile exterioare, de altfel motivate. În rest Virgil Tănase lucrează în interior, adâncind personajele care primesc maximum de sens. Performanţa îi aparţine lui Petru Ciubotaru (Trahanache), un abil conducător al jocului politic. Sub aerul bonom, controlează lumea în mod absolut, de la alegerile locale, la adulterul soţiei. Petre Ciubotaru o face cu o şiretenie ascunsă sub masca hipnotică. Lucrate cu migală de actori, personajele au relief marcat şi, astfel, neaşteptat dar în vechea schemă psihologică, fără revărsări în afara partiturii. Complet nou şi vechi în această normală înscenare a **Scrisorii pierdute** este Sergiu Tudose (Caţavencu). Un saltimbanc mereu în alertă, cu priviri piezişe şi o demonică agitaţie interioară cu caracter comic. Demascată plastografia (imitaţia semnăturii), Caţavencu dispare "ca şi cum ar fi intrat în pământ": Virgil Tănase îl scoate din pământ, la propriu dintr-o trapă aflată în casa prefectului Tipătescu, în subteranele căreia se află, probabil, penitenciarul judeţului. "Surprize" presărate pretutindeni, toate cu miez: drapelele rătăcite de Pristanda se află chiar în buzunarele lui sub formă de năframe, pălăria mereu pierdută şi regăsită a Cetăţeanului Turmentat, trecând de la unul la altul, se transformă într-un excelent număr de jonglerie chineză.

Virgil Tănase (Galaţi, 1945): **Burghezul gentilom** de Molière (1975, T.N. Iaşi), **Steaua fara nume** de Mihail Sebastian (1975), **Căsătoria** de N.V. Gogol (1976), **Luna dezmoşteniţilor** de Eugene O'Neill (1976), **Femeile gâlcevitoare** de Carlo Goldoni (1976) – T. de Stat, Reşiţa. **De Crăciun, după revoluţie**, de Virgil Tănase (T.N. Bucureşti, 1994), **Melodie varşoviană** de

Leonid Zorin (T. de Comedie, Bucureşti, 1995, **O scrisoare pierdută** de I.L. Caragiale (T. N. Iaşi, 2001), **Plăcutele istorii de dragoste si moarte** de Honoré de Balzac (T.N. Iaşi, 2003). În Franţa: **La Valse des dames** de D.R.Popescu (Thèâtre Renaud-Barrault, 1977), **Il pleut, si on tuait papa-maman** de Yves Navarre (Thèâtre Coupe-chou, 1977), **Le Mariage** de N.V. Gogol (Thèâtre de la Cité universitaire de Paris, 1979), **Le paradis à l'amiable** de Virgil Tanase (Thèâtre Le Lucernaire, Paris, 1983), **Somnolente mésaventure** de Teodor Mazilu (Atelier-thèâtre de Brives, 1986), **Si on parlait comme d'un auteur à un autre** de Leonid Zorin (Thèâtre Le Lucernaire, Paris, 1988), **Mélodie de Varsovie** de Leonid Zorin (Thèâtre Le Lucernaire, Paris, 1989), **Catastrophe** de Samuel Beckett Thèâtre de l'Europe, Paris, 1990), **Le cadavre vivant** de Lev Tolstoi (Thèâtre Le Lucernaire, Paris, 1990), **Avant le petit déjeuner** de Eugene O'Neill (Théâtre Le Lucernaire, Paris, 1992), **Propriété condamnée** de Tennessee Williams (Thèâtre Le Lucernaire, Paris, 1992), **Parle-moi comme la pluie** de Tennessee Williams (Thèâtre Le Lucernaire, Paris, 1992), **Salve Regina** de Virgil Tanase (Espace St. Sabin, Paris, 1996. Théâtre de l'Ile St. Louis, Paris, 1997), **Les Jumeaux** de Carlo Goldoni (Thèâtre Le Lucernaire, Paris, 1997), **Les Sentinelles** de Pierre-Robert Leclercq (Thèâtre Le Lucernaire, Paris, 1998), **L'enfant d'un siècle colossal** de Virgil Tanase (Thèâtre de Corbeil-Essonnes, 1998), **Mais ne te promène donc pas toute nue** de Georges Feydeau (Thèâtre Le Lucernaire, Paris, 1999), **Les contes drolatiques de** Honore de Balzac (Thèâtre Le Lucernaire, Paris, 1999), **Le tour du siècle en 90 minutes** de Virgil Tănase, Palais des Expositions, Reims, 1999), **Cafe Prévert** de Jacques Prevert/Le Guillochet (Thèâtre Le Lucernaire, Paris, 2000), **Du pain plein les poches** de Matei Vişniec (Thèâtre de l'Alizé, Avignon, 2000), **La Mouette de** A.P. Tschekov (Thèâtre Le Lucernaire, Paris, 2000), **A la recherche du temps perdu** de Marcel Proust (Thèâtre du Bourg Neuf, Avignon. Th. Le Lucernaire, Paris, 2000), **Feydeau-les-Bains** de Georges Feydeau / Virgil Tanase Thèâtre Le Lucernaire, Paris, 2004), **La règle du jeu de Jean Renoir/Virgil Tanase** (Thèâtre Le Trianon, Paris, 2004)

Cristian Hadji Culea

Fiorul uniformei. Jucată în premieră absolută la Berlin, în 1931, drama lui Karl Zuckmayer, **Căpitanul din Köpenick,** deşi în descendenţă expresionistă, nu era lipsită de clarviziune în ce priveşte ascensiunea nazismului. Inspirându-se dintr-o întâmplare reală ce a preocupat presa germană la începutul secolului trecut, Zuckmayer a scris, în tehnică brechtiană, o "poveste germană în trei acte", drama unui personaj exclus din societate care încearcă să se integreze, dar se loveşte de mărginirea sistemului birocratic prusac. După ani de detenţie, Voigt – acesta este numele personajului care nu este străin nici de tradiţia lui Woyzeck, omul-cobai al lui George Büchner – caută o slujbă care i se refuză fără un act de identitate. Dar un act de identitate nu poate obţine pentru că nu are o slujbă. Îmbrăcat într-o veche dar impunătoare uniformă de căpitan în corpul de gardă, el pătrunde în Primăria oraşului, arestează întreg Consiliul municipal în frunte cu Primarul şi obţine mult râvnitul act. Uniforma este mai vie decât persoana care o poartă. La reconstituirea infracţiunii, uniforma falsului hauptmann va provoca, de una singură, fiorii

autorităţii. Şi mai comic, dacă n-ar fi terifiant, este faptul că Voigt însuşi, pierzând controlul asupra propriei deghizări se crede hauptmann doar privindu-se în oglindă. Reacţia sa împotriva teribilei metamorfoze este un hohot de râs care te îngheaţă. O farsă a uniformei îl transformă în uniformă. Ideea nu apare întocmai în text. Aparţine regizorului, dar este remarcabil pusă în valoare. Lumea uniformei duce la alienare. Particularităţile umane se refugiază în pleava societăţii: şomeri şi vagabonzi asemenea lui Voigt şi a prietenului său Kalb. Hadji Culea a transformat comicul absurd ce putea părea de prisos, într-un avertisment împotriva dezumanizării prin uniformă. Decorul şi costumele lui Dan Jitianu exprimă şi ele fenomenul uniformizării şi standardizării existenţei printr-un număr impresionant de practicabile metalice transformate după nevoie în pereţi despărţitori, fişete, celule de închisoare, etc. Singurul cusur al spectacolului ar fi prematura epuizare a soluţiilor şi surprizelor. Rămâne, cu toate acestea, percutant: un pamflet rece, tăios, obiectiv. Un prea bine cunoscut refren muzical german (Meine Liebe Augustin) intonat de o voce, două, trei, progresează printr-o teribilă metamorfoză în marş militar cântat în pas de front: hitlerismul nu poate fi departe. Dionisie Vitcu are toate datele personajului popular creat de Zuckmayer şi, mai ales, bonomia şi naivitatea personajului.

Evul mediu întâmplător de Romulus Guga este una dintre cele mai puternice parabole antitotalitare scrise în România, în plin totalitarism. Lumea, ne spune Guga, se bazează pe un mecanism bine pus la punct al constrângerii. Ierarhia reprezentată de piramida Soldatul-Caporalul-Sergentul-Vocea, este fără fisuri. Reorganizată în logică clasică, drama lui Romulus Guga este povestea soldatului Honterus, aflat pe treapta cea mai joasă a ierarhiei, cu mari şanse de a urca prin supunere oarbă. Dar Honterus se sustrage dogmei pe care o serveşte ("Omul trebuie înfulecat şi stăpânit. Trebuie creată o rasă nouă", spune cineva, cu reverberaţii nietzscheene deviate în nazism) prin iubirea pentru nefericita Gloria. O gravă abatere de la codul elitist al **falangei** care îl aruncă pe Honterus de partea cealaltă, a non-elitei ce va fi strivită de mecanismul invizibil al puterii. Guga a creat un spaţiu al teroarei în care se mişcă o umanitate captivă. Vor supravieţui indivizii bine dresaţi, capabili să joace fără greşeală spectacolul propriei depersonalizări. Un tribunal permanent împarte lumea, încă odată, între cei ce judecă şi cei judecaţi. Iar penitenciarul, la fel de activ, produce a treia scindare: lumea se împarte între puşcăriaşi şi paznici. Este, cum sugerează titlul, un medievalism perpetuu, înţeles ca inchiziţie ciclică. Toate instituţiile statului sunt mutilate: Judecătorul este un instrument manipulat în interesele falangei, un robot fără viaţă şi gândire proprie, Preotul este ateu şi delator, părinţii denunţă copiii, bărbaţii iubitele iar delatorii sunt şi ei, în cele din urmă, victime ale delaţiunii. Este lumea în care înfloreşte denunţul pentru că "totul începe cu trădarea". Codul metaforic al piesei se lasă cu greu decriptat, dar înţelesurile, la început confuze, se împlinesc, uneori chiar pleonastic, autorul

simţind-se obligat să explice în partea a doua, lucruri pe care, cu talent şi trudă, le-a încifrat în partea întâi. Replicile, consecvente, până la un punct, cu cifrul propus, capătă o generozitate globală: "omul trebuie să fie bun şi blând şi liber". Cristian Hadji Culea a creat un spectacol de palmares înfruntând un text generos dar rebel, nu o dată, prolix. Bine servit de un decor fabulos creat de Octavian Dibrov – o platformă pe care oamenii sunt îngropaţi pe jumătate – regizorul nu lasă nimic la voia întâmplării, dezleagă înţelesul simbolurilor şi conduce echipa spre creaţii autentice: Leopoldina Bălănuţă este tragică şi majestuoasă (Femeia resemnată), Mitică Popescu disimulează sub masca rece, impenetrabilă, o natură coruptă (Preotul), Nicolae Iliescu pune patetism de bun gust în Honterus. Asemenea înaintaşilor săi (Peter Weiss din **Marat-Sade,** Vallejo din **Generoasa Fundaţie),** Romulus Guga ascunde totul în formula teatru în teatru: nimic nu este adevărat. Totul a fost repetiţia unui spectacol creat de pensionarii Centrului de recreere umană. Dar lumea reală a actorilor pacienţi este mai cumplită decât aceea a spectacolului care tocmai s-a încheiat.

Strigătul şi Mârâiala. După ce a examinat, în compoziţii brechtiene, evoluţia ideilor socialiste de la 1848 **(Europa, aport!),** la 1900 **(Suntem şi rămânem)** şi, de aici, la Salvador Allende **(Schimbarea la faţă),** Paul Cornel Chitic s-a apropiat de acea formă românească de protest cunoscută sub numele de **mârâială.** Aşa se şi numeşte una dintre dramele sale, un edificiu polemic destul de fragil, dar temerar, ca şi protagonistul (Samuil Muşa) care se revoltă împotriva sistemului de mistificare practicat în uzina unde lucrează. **Mârâiala,** adică defularea în particular, pe şoptite, a simţului critic este pusă în conflict cu manifestarea făţişă a acestuia. Muşa este campionul criticii deschise iar piesa, în aceeaşi formulă brechtiană a "teatrului epic", urmăreşte, în secvenţe succesive intercalate cu songuri, riscurile protestului la vedere, al strigătului în raport cu mârâiala. Dramaturgul înregistrează tehnicile de intimidare folosite împotriva acestui ins căzut din Lună pe moşia lui Caina, autoritatea supremă a întreprinderii, în portretul căruia Chitic a pus ceva din resentimentele sale faţă de totalitarism, asistat de Capalb, cu o partitură scrisă în tuşe caricaturale inspirate de teatrul proletcultului. O întreprindere asemănătoare unei planete a mistificării tacite, voios acceptate. Muşa trece printr-un purgatoriu amănunţit care începe cu ameninţarea, continuă cu defăimarea şi se încheie cu cele mai josnice tactici de compromitere a acestui profet nepoftit al adevărului. Trecută de la un for la altul, cauza lui Samuil Muşa se stafideşte, se împuţinează ajungând un mic litigiu personal cu toată lumea. Un text despre dreptul la opinie, despre riscurile exercitării lui, despre denaturările pe care le antrenează, despre şoapta care nu se transformă în strigăt. O piesă pe care Cristian Hadji Culea o reia într-o versiune uşor modificată faţă de premiera de la Teatrul Mic, la Teatrul de Nord din Satu Mare. "Modificată" mai ales de noua concepţie scenografică realizată de Virgil Luscov, altminteri, regizorul repetă formula teatrului de grup. El implică actorii într-o desfăşurare

trepidantă a acţiunii şi actorii, la rândul lor, se arată cuceriţi de jocul în echipă. În afara momentelor când se precipită până fac textul inaccesibil, Carol Erdös conturează un Samuil Mușa în care energia şi naivitatea fac casă bună împreună. Nici trucurile "ciupite" de la alţii (şedinţa la care un ins rămâne mereu fără loc este din **Scrisoarea pierdută** a lui Liviu Ciulei), nici tendinţa spre parodie nu sunt organice. Decorul lui Virgil Luscov sugerând mediul industrial, complicat şi voluminos, oferă, uneori şansa unor metafore, mai ales tunelul-etuvă în care actorii joacă spaţiul concentraţionar al textului.

Cristian Hadji Culea (1946, Bucureşti): **Căpitanul din Köpenick** de Carl Zuckmayer (T.N. Iaşi, 1980), **Evul mediu întâmplător** de Romulus Guga (T. Mic, 1985), **Mârâiala** de Paul Cornel Chitic (T. de Nord, Satu Mare, 1987), **Privind în jur cu ochi fără lumină** de Radu F. Alexandru (T. Bulandra, 1989), **Ferma animalelor** după George Orwell (T.N.Craiova, 1992), **Copiii soarelui** de Maxim Gorki (T. Mic, 1995)

KINCSES ELEMER

Cu **Antigona** Kincses Elemer nu ne oferă o mostră de teatru antic ci testează rezistenţa tragediei antice la contextele contemporane. Renunţând la metafizica predestinării, el caută sâmburele raţional al tragediei lui Sofocle, încercând să satisfacă setea de logică a cartezienilor care suntem. Îl şi descoperă în ravagiile sociale şi psihologice pe care le provoacă intoleranţa. Creon, regele Tebei este figura tragică centrală, ca, de altfel, şi în original, unde Antigona este protagonistă numai prin superioritatea ţinutei morale. Kincses Elemer nu se mulţumeşte cu mesajul umanist inclus, prin reflex, în evoluţia eroului, ci construieşte, paralel, o meditaţie plină de amărăciune, asupra condiţiei umane, în perspectivă istorică. Transformând un celebru distih al lui Sofocle (**În lume-s multe mari minuni! Minuni mai mari ca omul nu-s**) în laitmotiv al unui spectacol ce creşte de la şoaptă la oratoriu, într-un final susţinut cu maximă concentrare de Anton Tauf, Kincses Elemer reuşeşte să creeze un contrast tulburător între poezia abstractă a umanismului şi atentatele atât de concrete la demnitatea şi măreţia omului, întreprinse în succesive etape istorice. Simplificând consistent scenariul pentru a reţine doar momentele-cheie, regizorul optează pentru o eficienţă teatrală directă, de unde, poate, şi simplitatea unor soluţii aplicate pe fragmente. Refuzând hieratismul tragediei, optează pentru forme hiperactive, îmbogăţite cu incidente vizuale, când inspirate (alungarea violentă a profetului orb Tiresias), când pleonastice (Creon, prins în urzeala propriei intoleranţe este încercuit de Antigona într-o panglică neagră, când gratuite (acelaşi Creon

aruncă apa dintr-un lighean peste Antigona şi Ismena compromiţând definitiv cariera apei în spectacolul contemporan de teatru), urmărind pe bună dreptate dar, uneori, neselectiv, să evite imobilitatea retorică a tragediei. Ingenioasă este folosirea Corului, un grup extrem de dinamic îndeplinind variate funcţii, de la aceea consacrată, de comentator al evenimentelor, până la figuraţia cea mai diversă fiind, când omenirea în general, deposedată de libertate, când comunitatea tebană ce se subordonează sau se opune voinţei lui Creon. O eroare ce fisurează spectacolul este apariţia Crainicului care produce, cu reflexiile sale, o ruptură în febrilitatea desfăşurării tragediei. Decorul este comun: câteva coloane, embleme "de consum" pentru orice antichităţi, cîteva practicabile greoaie (Porţile Tebei?) aducând un aer de modernitate cam studenţească şi un modul suspendat, o **ikebana** compusă din flori şi ramuri din material plastic, care pecetluieşte dispariţia Antigonei, într-un sistem de referinţă, pentru noi, indescifrabil. Kincses este, însă, foarte atent cu partitura lui Creon pe care o extrage din zona stilizării abstracte a tragediei antice şi o transferă în aceea a realismului psihologic. Anton Tauf umple schiţa regizorală cu o mulţime de detalii în marginea textului. El împinge personajul spre Shakespeare printr-o frazare inegală, sincopată, şi surprinde prin "familiaritatea regală" a reacţiilor. Declamă, desigur, dar în folosul accentelor, alternând declamaţia cu şoapta şi tăcerea. Melania Ursu este subjugată de măreţia personajului, de unde solemnitatea stinsă a ţinutei şi vocii. Pare că vrea să ofere mai degrabă o efigie decât o imagine în mişcare a Antigonei. Cu un profil efeminat, Marius Bodochi este un un Hemon ce rezistă prin fragilitate voinţei brutale a regelui. Vibrantă, oarecum pozată, apariţia finală a lui Miriam Cuibus în Euridice.

Născut să fii slugă. Drama mezalianţelor a fost depăşită încă din secolul trecut şi nu sunt semne, în plină epocă a libertăţii de expresie sexuală, că secolul care abia a început se va întoarce la vreun tip de segregaţie amoroasă. Povestea lui Strindberg despre Domnişoara Iulia care se simte declasată pentru că a făcut dragoste cu valetul Jean, nu mai are, astăzi, aceeaşi rezonanţă ca în secolul al XIX-lea. Deşi, tema literară s-ar putea să reziste prin fascinaţia exercitată asupra cititorilor de personaje celebre, de la Julien Sorel din **Roşu şi negru** de Sthendhal, până la Andrei Pietraru din **Suflete tari** de Camil Petrescu. Înclinăm să credem că valetul Jean tot în romanul lui Stendhal îşi are obârşia, mai ales că, în epoca lui Strindberg, suedezii erau la fel de "franţuziţi" ca şi ruşii sau românii. Este captivant, într-adevăr, acel pariu al lui Julien Sorel de a cuceri pe Madame de Renal, un angajament de ascensiune socială necondiţionată, ca şi al bibliotecarului particular Andrei Pietraru care o seduce pe soţia stăpânului, Maria Saru Sineşti. Mai puţin sensibili la obstacole sociale, mai toleranţi, mai sportivi sau, poate, mai democraţi, astăzi vom înţelege mai greu de ce atâta zarvă pentru dragostea în noaptea de sânziene dintre doi tineri, chiar dacă ea este fiica iar el doar valetul contelui. Nu numai mentalitatea dar şi anumite procedee literare care, la 1900 păreau geniale, sunt, astăzi, duioase

naivităţi. Ca, de pildă metonimia cu sacrificarea scatiului Iuliei care îl încurcă pe Jean în presupusa evadare în doi. Strivind scatiul, Jean o striveşte, vezi bine, pe Iulia însăşi. Prin ce mai rezistă astăzi piesa lui Strindberg, într-o lume care şi-a schimbat "obiceiurile de nuntă" ? Prin mai nimic în plan realist. Prin totul, dacă respingi orice analogie cu actualitatea. Dar, mai ales prin personajul principal care nu este domnişoara Iulia ci valetul, o fiinţă malefică ce îşi devoră prada, pe cât de lipsit de scrupule, pe atât de laş. Care nu se teme de nimic în lume în afară de vocea Contelui, invizibilă, paralizantă, sacră: vocea lui Dumnezeu. Kincses Elemer ştie să pună sens în cele mai neînsemnate obiecte de recuzită. "Biblia mişcătoare" din spectacolul său cu **Năpasta** de la Teatrul Naţional din Craiova este doar un exemplu. Aici, "materializează" Vocea Contelui printr-un cornet acustic ieşit din perete, în camera slugilor. Un obiect care îl aruncă pe valet într-o panică de nedescris pe care Iulia o urăşte în aceeaşi măsură în care se miră de propria ei rătăcire. Cornetul acustic şi cizmele Contelui îl fac pe acesta mai prezent prin absenţă decât ar fi în carne şi oase. Prin ce încă ne mai poate interesa Strindberg în afara acestui Jean născut să fie slugă, al cărui scop în viaţă este să imite cât mai bine stăpânul? Prin Iulia însăşi care, împinsă de magia nopţii de sânziene, se topeşte în braţele valetului. Noapte de Sânziene pe care Strindberg doar o enunţă, nu o creează, asemenea lui Shakespeare în **Visul unei nopţi de vară**. El închide acţiunea în bucătăria reşedinţei Contelui şi nu lasă nimic să răzbată din exterior în afara cântecelor neruşinate ale sătenilor la adresa "declasatei" Iulia. E o mare diferenţă, în comparaţie cu fabuloasele păduri magice ale lui Shakespeare, dar e bine şi în bucătărie pentru că este spaţiul "ideal" de desfăşurare a aceslui "amor între cratiţe" la care se coboară nobilul personaj. Kincses Elemer "ne citeşte" piesa onest, susţinut de o distribuţie mai mult decât onorabilă. Viorica Geantă Chelbea în bucătăreasa Kristin, femeie pragmatică devotată proiectului său de căsătorie cu Jean ce nu poate fi compromis de o mică aventură în noaptea de Sânziene, creează un personaj taciturn, absent, în aparenţă din conflictul principal, dar mereu la pândă, ştiind totdeauna mai mult decât ar părea. Ligia Stan joacă pasional, rolul scris pasional al Domnişoarei Iulia. Tudor Vlad Jipa găseşte soluţia pentru Valetul Jean într-un aer cuvios şi impenetrabil, întrerupt de accese de sinceritate. Kincses Elemer face un spectacol al obiectelor vorbitoare şi ne explică de ce ne mai poate interesa **Domnişoara Iulia** astăzi.

Kincses Elemer (1946, Târgu Mureş): **Aici zorile sunt liniştite** de Boris Vasiliev, **Nu suntem îngeri** de Paul Ioachim, **Ascensiunea lui Arthuro Ui nu poate fi oprită** de Bertolt Brecht, **Don Carlos** de Friederich Schiller, **Omul care aduce ploaia** de Richard Nash, **Orfana Bethlen Kata** de Kócsis István, **Poştalionul roşu** de Krudy Gyula, **Proştii sub clar de lună** de Teodor Mazilu, **Regele Lear** de William Shakespeare, **Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă** de Horia Lovinescu, **Ciocârlia** de Jean Anouilh, **Banul Bank** de Katona Jozsef, **Arena** de Kincses Elemer, **Ciuta** de Victor Ion Popa, **Laureata** de Kócsis István, **Oameni şi şoareci** de John Steinbeck, **Milionarul sărac** de Tudor Popescu, **Intrigă şi iubire** de Friederich Schiller, **Cum vă place** de William Shakespeare, **Fata fără zestre** de A.N. Ostrovski, **Furtuna** de William Shakespeare,

Fedra de Jean Racine, **Bădăranii** de Carlo Goldoni, **Diogene câinele** de Dumitru Solomon, **Azilul de noapte** de Maxim Gorki, **Minciuna consolatoare** de Szekely János, **Chef boieresc** de Moricz Zsigmond, **Maraton** de Kincses Elemer, **Un veac de singurătate** după Gabriel Garcia Marques, **Trenuri strict supravegheate** de Bohumil Hrabal, **Povestiri din pădurea vieneză** de Ödon von Horvath, **Domnişoara Iulia** de August Strindberg, **Pasărea care latră** de Sütö Andras, **Cavalerul mut** de Heltai Jenö, **Delict în insula caprelor** de Ugo Betti, **Vizita bătrânei doamne** de Friederich Dürrenmatt, **Amurgul lui Bolyai János** de Kocsis Istvan **Cain şi Abel** de Sütö Andras, **Regele Ştefan** de Sik Sandor, **Opera de trei parale** de Bertolt Brecht, **Minunea** de Sânziana Popescu, **Demonii**, după Dostoievski, **Sicriu Shaw** de Kincses Elemer, **Romulus cel Mare** de Friederich Dürrenmatt, **Azilul de noapte** de Maxim Gorki, **Vedere de pe pod** de Arthur Miller, **Orfeu în infern** de Tennessee Williams – Teatrul Naţional din Târgu Mureş. **Labirintul** de Eugen Barbu (T. Bulandra), **Raţa cu patru picioare** de Sinkó Zoltan, **Omul care a văzut moartea** de Victor Eftimiu, **Pescăruşul** de A.P.Cehov. **Patruzeci de derbedei şi un mieluşel** de Oldrich Danek – Teatrul Maghiar de Stat, Cluj Napoca. **Antigona** de Sofocle, **Ultima iubire a lui Seneca** de Viorel Cacoveanu (T. N. Cluj Napoca), **Matca** de Marin Sorescu (T.George Bacovia, Bacău), **Columb** de Peter Haks, **Dogoreşte soarele deasupra lui Seneca** de Kincses Elemer, **Ninge peste Troia** de Kincses Elemer – Teatrul de Nord, Satu Mare. **Pentru unii vară, pentru alţii toamnă** de Kincses Elemer, **Canalul** de Kincses Elemer - Teatrul de Stat Oradea, **Trei nopţi ale unei iubiri** de Hubai Vass Ranki (T. N. Budapesta), **Familia Toth** de Örkeny Istvan, **Joc de pisici** de Örkeny Istvan (T. Gardonyi, Eger). **Lola Blau** de Georg Kessler (T. Pygmalion, Viena), **Marat Sade** de Peter Weiss, **Amadeus** de Peter Shaffer (T. Sică Alexandrescu, Braşov), **Frank al cincilea** de Friederich Dürrenmatt (Teatrul Evreiesc de Stat, Bucureşti), **Năpasta** de I.L.Caragiale (T.N. Craiova).

Ion Ciubotaru

Desfacerea gunoaielor. Cea mai radicală dintre dramele lui Marin Sorescu, **Desfacerea gunoaielor,** ascunde o mare dezamăgire, dacă nu de-a dreptul disperarea. Piesa a fost scrisă cu mult înainte, prin 1970 şi a fost publicată după 1990, probabil cu câteva ajustări. Este fascinant cât de bine îşi răspund cele două lumi suprapunând două realităţi, pre şi post revoluţionară. Universul concentraţionar şi mizerabilist pe care îl întrezăreşte Marin Sorescu îşi are sursa în realităţile României totalitare al cărei arhetip era **coada:** o coadă la orice, infinită, absurdă şi, parcă, veşnică. Cu atât mai abjectă, în imagistica soresciană, cu cât este compusă din indivizi siliţi să supravieţuiască printre gunoaie. Ideea ni s-a părut şi mai şocantă după ce criticul Val Condurache a şoptit în timpul reprezentaţiei că, în aceeaşi dimineaţă, văzuse, la Iaşi, o fetiţă ieşind dintr-o pubelă unde dormise peste noapte. Un lait motiv ("lungeşte, doamne, boala") trimite şi acesta la utopia comunistă a "viitorului de aur al omenirii", după cum şi alte teme (transplantarea eucalipţilor, echipa de teatru de amatori, tinerii căsătoriţi care caută cameră) îşi găsesc sursa în aceeaşi experienţă a vieţii din societăţile totalitare. Dar Sorescu ştie "să ridice miza" vorbind nu numai despre societăţile cobai din Europa de est ci, în general, despre condiţia mizerabilă a omului

contemporan. Pentru că, aşa cum spune dramaturgul, îmblânzind prin vorbe în doi peri această apocalipsă urbană a cozilor şi gunoaielor, "problema este dacă gunoaiele noastre sunt la nivelul gunoaielor mondiale". O parabolă a universului concentraţionar comunist se transformă într-o deprimantă metaforă existenţială. Dacă în **Există nervi** viaţa era un voiaj absurd cu trenul, în **Desfacerea gunoaielor** este şi mai puţin atractivă. O coadă febrilă pentru distribuirea materiei dejectate. Atitudinea este radicală în comparaţie cu **Iona, Matca** sau **Răceala**, pătrunse, fiecare în felul său, de o poezie a omului şi umanităţii, iar aceasta nu poate fi înţeleasă, în patetismul ei, fără elementul de revoltă pe care îl conţine. În nici un alt text contemporan (în afară, poate, de **Evul Mediu întâmplător** de Romulus Guga) omul nu apare atât de umilit, de strivit şi, mai ales, demn de dispreţ. În sfârşit, piesa are multe deschideri: este şi lumea românească a cozilor, a lipsei de spaţiu locativ, a aclimatizării "eucalipţilor" sovietici, şi un ospiciu, dar şi o luptă necruţătoare între generaţii, un conflict în numele căruia pruncii terorizează părinţii iar gunoierii moderni îi alungă cu zoaie pe cei "depăşiţi" . De aici, aglomeraţia indistinctă de teme pe care şi le asumă Ion Ciubotaru în specatacolul de la Bălţi. Personajele, şi aşa bizare, create de Marin Sorescu, nu au identitatea clarificată dar îl reţinem, pentru experienţă şi profesionalism, pe Mihai Volontir, un călător ciudat printre semeni, personaj sideral, halucinat, omul de bine dar neputincios al piesei. O caricatură admisibilă face Victor Drumi în rolul Copilului, un sugar (dar un sugar de votcă) cu barba neagră şi deasă, pe cât de caraghios, pe atât de periculos. Senzaţia finală este că rolurile feminine au rămas nerezolvate dintr-o anume lipsă de aderenţă la stilul spectacolului. Pentru că acesta este neconvenţional, cu un stil al său, trăsnit şi haotic, asemenea lumii alienate pe care o reprezintă.

Farsa morbidă a lui Arthur Kopit cu acel titlu lung care îl va seduce, mai târziu pe Matei Vişniec, **Vai, tăticul nostru zace în dulap de-o vreme-ncoace. Mămica l-a spânzurat cu o fustă şi-un halat** (în original este ceva mai scurt: **Oh, Dad, poor Dad, Mama's hang you în the closed and I'm feeling so Sad**) este un triumf, astăzi uitat al teatrului off Broadway din anii '60-'70. Farsa trece drept parodie a teatrului absurd dar se dovedeşte a fi, în cele din urmă, o dramă psihologică, dacă nu cumva chiar psihiatrică. Ion Ciubotaru şi scenograful Ion Puiu descoperă material pentru o comedie stranie cu şezlonguri şi manechine. O imagine scenică extravagantă, cum nu se poate mai promiţătoare, ce pune în valoare comicul terifiant al lui Kopit, ieşit parcă din enormităţile unui Alfred Jarry. Madame Rosepettle (care îşi asigură fidelitatea soţului asasinându-l şi purtând cu sine sicriul din hotel în hotel), cu excenticităţile sale morbide, se înscrie într-o galerie a femeilor monstruoase, undeva între Mère Ubu şi Claire Zachanasian. Are o perspectivă schizoidă asupra sexualităţii. O sexualitate deviată în psihoză a posesiunii iar aceasta, la rândul ei, în ferocitate, aplicată şi asupra fiului său, Johnatan, un timid bâlbâit ţinut în captivitate, care trăieşte psihoza mocnită a frustrării sexuale. Farsa se va sfârşi cu revolta sângeroasă a fiului captiv modificând perspectiva: nu Madame Rosepettle – un violent portret static – este problema piesei, ci revolta lui Johnatan, personaj în mişcare pentru care eliberarea înseamnă

masacrarea celor din jur. Tocmai acest raport, s-ar părea, este ignorat în spectacolul lui Ion Ciubotaru, interesul său concentrându-se asupra portretului protagonistei, căreia actriţa Melania Lupan îi dă un relief debordant, în dauna personajului Johnatan, interpretat de Boris Melinte cu timidităţi trucate ce devin timidităţi reale. Optând pentru motivarea unui portret şi nu pe evoluţia personajelor, spectacolul se arată static şi descriptiv, dar, încă odată, plin de intuiţii, mai ales în ce priveşte atmosfera şi stilul textului.

Ion Ciubotaru (1949, Chişinău): **Desfacerea gunoaielor** de Marin Sorescu (T.N. Vasile Alecsandri, Bălţi, 1994), **Vai, tăticul nostru zace în dulap de-o vreme-ncoace...** de Arthur Kopit (T.N. Vasile Alecsandri, Bălţi). **Spectatorul condamnat la moarte** de Matei Vişniec (1997) – T. Mihai Eminescu, Botoşani.

Ştefan Andrei Darida

Dacă drama **Azilul de noapte** de Maxim Gorki a fost percepută vreodată ca o **felie de viaţă** realistă - şi, probabil, a fost pentru că este evidentă, la lectură, reţeta zolistă pe care o aplică Gorki asupra lumpen-proletariatului rus al începutului de secol – ea a încetat să aparţină realismului "mizerabilist" din care descinde. În urma unei glorioase cariere mondiale, drama şi-a dezvăluit în asemenea măsură implicaţiile, încât astăzi nimeni nu mai poate avea naivitatea s-o citească dintr-o restrânsă perspectivă social-istorică şi geografică, devenind o amplă metaforă sceptică, un **teatru-lume** vorbind despre condiţia tragică a umanităţii. Nu altfel procedează regizorul Ştefan Andrei Darida, autorul unui spectacol a cărui tendinţă de a încadra ansamblul într-o meditaţie asupra condiţiei umane este manifestă deşi, prevăzător, regizorul sugerează prin ilustraţie muzicală **culoarea locală**. Într-un decor cu trape (autor: George Petre) dacă nu foarte nou, oricum, adecvat, transcriind cu fidelitate titlul original al piesei (**La fund**, în traducere aproximativă) – regizorul imaginează o lume silită să viţuiască în bolgii, să mişune în subterane, într-un **underground** rus, pătimaş şi excentric, ieşind la suprafaţă doar pentru a-şi exhiba prin limbaj lipsa de speranţă ori prin slava "inocenţă vinovată". După un început tulburător cu personajele ieşind din cavităţile operate într-un fel de subsol al subsolului (o scară sugerată în fundal indică solul la al treilea nivel) – spectacolul se abandonează unei acalmii a dialogului, rareori tensionată de intervenţii regizorale. Eroii se confesează, se plâng, se umilesc unii pe ceilalţi (remarcabilă "scena lătratului"), provocându-şi răni cu tot dinadinsul pentru a avea motive să-şi ceară iertare. O anume lipsă de

relief a personajelor în această parte a spectacolului pare să provină din prea îndelungata lor expunere colectivă. O geană de lumină într-un fundal îndepărtat – abia pusă în valoare – spre care tinde Anna, muribundă, vorbeşte, parcă, despre moarte ca ultimă speranţă şi consolidează scena în care Luka, propăvăduitorul iubirii aproapelui, o mângâie pe Anna cu singurul argument potrivit pentru acestă lume în agonie: fericirea în moarte. Cu adevărat pline de miez în spectacolul lui Darida sunt câteva scene finale ce transformă de o ironie elegiacă. Ostenită de propria tragedie, lumea dispare în întunericul bolgiilor din care s-a ivit. Scena e pustie şi dezolantă, cu silueta în fundal a Actorului spânzurat, ca o efigie a eşecului, în timp ce Satin cântă măreţia omului din celebrul său monolog. Este o lume în care Luka propăvăduieşte blândeţea şi compasiunea în locul dragostei, dar o lume care exact de iubire are nevoie pentru că absenţa ei o macină. În acest punct descoperă Ştefan Andrei Darida argumentele spectacolului. Personajele, de la cele mai lipsite de apărare, cum este Anna, până la cele mai înzestrate cu vocaţia existenţei ca Vaska Pepel, jinduiesc după afecţiune şi toate excesele lor, de la alcoolism, la crimă şi sinucidere, sunt efectele unei utopii a iubirii, ale unei speranţe înfrânte în iubire. Inegal (deci cu autentice momente de teatru, alternând cu altele amorfe), spectacolul lui Darida îşi subestimează adesea premisele, mai ales, după opinia noastră, prin insuficienta exploatare a posibilităţilor scenografice. Celebră printre altele şi pentru relieful personajelor, drama **Azilul de noapte** nu are, practic, personaje secundare. Darida se bizuie în bună parte pe actori foarte tineri dar foarte captivaţi de profesiunea lor. Rolurile cele mai însemnate sunt încredinţate, fireşte, unor actori experimentaţi: Ildiko Jarcsek Zamfirescu susţine cu temperament rolul Vasilisei, Helga Weber Gherghel compune un personaj pitoresc în Kvaşnia. Ida Gaza joacă "în forţă" rolul Nastiei, poate mai puţin atentă la subtextul bovaric al personajului. Un bun portret, în Luka, realizează Joseph Jochun, iar Peter Schuch este vibrant în Satin, punând în valoare scena finală. O compoziţie foarte îngrijită realizează Oskar Schilz în Kosteliov, ca şi Alexander Ştefi în Medvedev. Sugestiile coregrafice ale lui Ion Gârba au fost valorificate printre altele şi printr-un desen cu sugestii simbolice în amplasarea actorilor.

Andrei Ştefan Darida (1950, Cluj Napoca): **Azilul de noapte** (Teatrul German de Stat, Timişoara, 1987)

Paznicul de la depozitul de nisip. Tragică, poetică, bizară, eliptică, presărată cu actualităţi savuroase şi fabuloase trimiteri culturale, drama **Paznicul de la depozitul de nisip** de D.R. Popescu este un bun pretext de spectacol pentru Mihai Manolescu. Sistemul de metafore concentrice obturează, adesea, liberul acces la semnificaţii ce se lasă cu greu depistate, dar revelaţiile finale merită efortul. Subiectul este neînsemnat: a căuta valoarea textului în evoluţia narativă ar fi o eroare pentru că plin de miez este ceea ce se petrece între etapele subiectului. Importante sunt personajele cu încărcătura lor sufletească sau cu antecedentele lor biografice, cu firea lor incomparabilă. Hariton, pustnicul refugiat în deşertul de apă dulce al Deltei Dunării este încă un neadaptat, un a-social din galeria nesfârşită creată de D.R.Popescu, inaugurată cu furiosul Ion din **Aceşti îngeri trişti.** Este aidoma unui Sfânt Francisc vorbind limba păsărilor sau a unui Robinson naufragiat de bunăvoie pe un plaur, într-o solitudine adâncă, mândră şi ostilă. Pacea acvatică, "geneza" perpetuă în care trăieşte Hariton, este tulburată de Dora, o tânără trăsnită, curajoasă, insolentă, singură şi fără căpătâi care îl irită cu bravurile ei fermecătoare, cu imaginaţia ei aiuritoare. Poate, perechea originară în viziunea unui paradis acvatic şi, în orice caz, două destine exemplare ce se sustrag realismului uzual pentru a trăi poetic existenţa într-o lume a vegetaţiei, apei şi nisipului. Retras în Delta Dunării după o mare decepţie sentimentală, Hariton se îndrăgosteşte de Dora pe care o salvează de la moarte cu preţul vieţii: iată subiectul. În rest, răsturnări ludice ale identităţii (Dora este, când o mireasă părăsită, când "o călugăriţă din Suedia", când o victimă sedusă şi abandonată), schimburi sclipitoare de replici despre orice subiect şi dialoguri în care actualitatea şi miturile culturale sunt încorporate în nesfârşite reverberaţii semantice, ample partituri solistice care fac deliciul actorilor. Dintr-o altă perspectivă, este vorba de o vastă lucrare portretistică. Dincolo de dramele prin care trec, Hariton şi Dora sunt două ipostaze ale libertăţii, ale unui mod de a gândi şi a trăi liber. Firi profunde, în ciuda aparenţelor frivole şi dezordonate, eroii lui D.R. Popescu sunt proiecţii ale unui cult al autenticităţii. Simplitatea cu care Hariton îşi asumă moartea, laconismul atitudinii, ne vorbesc despre un eroism discret al existenţei. În ciuda hăţişurilor simbolice, a inepuizabilei libertăţi ludice care produce largi paranteze şi capricioase evoluţii narative, controversele pe care le angajează autorul sunt, totdeauna, fundamentale. În doze indistincte, ludicul şi poeticul, umorul şi gravitatea se dizolvă într-un lamento tragic. Libertatea, dragostea, jocul şi moartea sunt atribute inalienabile ale umanului. Decorul lui Viorel Penişoară Stegaru ne pune în faţa unui surprinzător realism al reconstituirii, încărcat şi ilustrativ, mai stilizat în partea a doua unde se petrece lupta lui Hariton cu valurile dar spectacolul lui Mihai Manolescu evoluează plin de tensiune şi culoare de la un capăt la altul. Nu fără goluri şi naivităţi, dar lucrat cu onestitate şi

simţ al proporţiilor. O certă denivelare stilistică între cele două părţi provine din maniera scenografică. Aglomerarea de elemente lacustre (o barcă, o colibă de stuf, un ostrov) în prima parte, este urmată de imaginea unei bărci suspendate ce simulează plutirea, într-un clar-obscur ce topeşte contururile, unind ostrovurile cu apele, pentru ca finalul să aducă, într-un nou realism greoi, o colibă pescărească. Cele mai frumoase imagini sunt create, desigur, în a doua parte. Lupta cu natura la limita propriilor forţe are un relief aparte în penumbra care înlătură, odată cu detaliile, şi erorile scenografice. Regizorul îşi găseşte în actori un sprijin temeinic. Mirela Cioabă joacă un rol extenuant ca întindere şi diversitate, cu rezultate incontestabile. Nu neapărat graseierile din prima scenă şi accentele pitoreşti, ci forţa dramatică şi mobilitatea între frivolitate şi patetism, între umor şi lirism. Ilie Gheorghe (Hariton), temperament molcom, construieşte imaginea unui înţelept retractil. Relaţia cu Dora se constituie anevoie, din retrageri şi refuzuri repetate pe potriva firii lui Ilie Gheorghe.

Alegeri anticipate. Tudor Popescu revizuieşte o comedie mai veche (**Omul nu-i supus maşinii**) dar noul text (**Alegeri anticipate**) suportă admirabil transplantul post-totalitar. Probabil pentru că autorul este un redutabil creator de caractere care se modifică mai greu decât rânduielile sociale, dacă nu cumva au o anumită imobilitate. Ca orice comediograf, Tudor Popescu scrie un teatru de intervenţie imediată: nu putem spune că "alegerile anticipate" nu fac şi nu vor face parte vreodată dintr-un set de probleme la zi. Retuşurile sunt formale: biroul unei întreprinderi socialiste este înlocuit cu sediul unei filiale locale a Partidului Prosperităţii Naţionale, abreviat PePeNe. Calculatorul care înlocuia "dosarul de cadre" şi avea misiunea să pună ordine în avansări, trebuie, acum, să identifice pe cel mai merituos candidat parlamentar. Comic este că, nici de data aceasta "omul nu-i supus maşinii" iar tertipurile "româneşti" prin care este influenţat aparatul sunt de tot hazul. Dincolo de satira politică, Tudor Popescu surprinde un soi de antropocentrism românesc caracterizat prin teama de tehnologie (dispreţuită şi exorcizată) şi orgoliul, de altfel motivat, la nivel mare, că omul este superior oricărei tehnologii. Din acest moment, autorul uzează de trucul lui Caragiale din **Scrisoarea pierdută:** modificarea, de la o clipă la alta, a candidatului propus de Centru. Aidoma **Scrisorii pierdute**, vom avea un candidat surpriză, un nou Agamiţă în persoana lui Pafta. Şi chiar un tandem comic de tipul Brânzovenescu-Farfuridi (Nelu şi Sandu), interpretaţi cu perplexitate de Nicolae Urs şi Theodor Danetti şi chiar o Zoe (Sorina, secretara "populară" a liderului Pafta). Astfel, lucrurile se potrivesc de minune şi autorul nu este obligat să restructureze versiunea iniţială. Ceea ce înseamnă, fie că este un vizionar, fie, mai degrabă, că istoria se repetă, lăsându-ne, în schimb, impresia că le ştim pe toate. Dar, ceea ce resimţi cu adevărat ca dramă este acel romantism învins, acel "suflet romantic" demodat cu care ne-a obişnuit Tudor Popescu. Poezia şi, prin ea, orice poză romantică este parodiată de personajul Brebenel,

excelent interpretat de Ion Bătinaş. Cuplul liric ce rămânea o insulă a speranţei, este acum defensiv şi uşor de anihilat (Lidia şi Victor interpretaţi de Maria Teslaru şi Marian Lepădatu). Mihai Manolescu se sprijină pe câteva puncte tari: Tamara Buciuceanu Botez, fosta tovarăşa Frâncu în neuitatul **Paradis de ocazie** al lui Alexandru Tocilescu, Radu Panamarenco şi Cornel Vulpe. Atmosfera este erotizată de Cerasela Iosifescu, secretara tuturor. Pentru că Manolescu ne introduce, de fapt, într-o lume preocupată de sex, politica fiind o îndeletnicire de acoperire. Ceea ce lipseşte este personajul principal – calculatorul – despre care se vorbeşte tot timpul dar este absent din scenă. Poate că, la vedere, ar fi fost o sursă de incidente comice.

Lupta religioasă din Scrisoarea pierdută. Se spune că **O scrisoare pierdută** este piatra de încercare pentru orice teatru, un fel de test al maturităţii. N-ai fi zis că Teatrul Valah din Giurgiu are o asemenea trupă dar spectacolul lui Mihai Manolescu te obligă la revizuiri. Concluzia este că are şi nu are, în acelaşi timp. O are pentru că, deşi împrumutat, Radu Panamarenco face un Trahanache înţelept: nici duplicitar, nici obtuz, nici pişicher sau încornorat fără voie, ca în cele mai multe din versiunile de până acum. Trahanache /Panamarenco e bonom, dar deştept foc. Cine a descoperit contralovitura cu "plastografia" lui Caţavencu? Nu mai este idiot şi vrednic de milă pentru că ştie toate dedesubturile, dar refuză să facă o dramă din adulterul nevestei. Teatrul din Giurgiu are o echipă pentru **Scrisoarea pierdută** şi datorită lui Toma Vasile şi Ion Cojocaru care au mult umor în Farfuridi şi Brânzovenescu. Şi pentru că Cetăţeanul turmentat, jucat de Florin Dumitru, este altfel, mai nou, mai puţin previzibil, pentru că Pristanda (Nicolae Botezatu) este mereu în pragul apoplexiei, ca orice "slugă la doi stăpâni" şi, în fine pentru că Nae Caţavencu este cea mai semnificativă apariţie scenică a lui Livius Rus din ultimul timp. Este bine "servit" de regizor, dar ştie să treacă din teoria asupra rolului în creaţie propriu zisă. Deşi citează explicit din Octavian Cotescu (acel Caţavencu onctuos din spectacolul lui Liviu Ciulei), Livius Rus face "rolul vieţii". Este abil, fanfaron şi diabolic. Cu toate acestea, trupa nu este completă. Tipătescu nu există pentru că actorul Cosmin Creţu este din alt spectacol. Se joacă pe sine pentru că nu vrea, nu poate, nu i s-a spus că trebuie să facă o compoziţe. Eşti ironic stimabile sună reproşul lui Caţavencu. Dar Cosmin Creţu/ Tipătescu nu este ironic nici din întâmplare. Ironia este, în acest spectacol, privilegiul lui Radu Panamarenco. Violeta Creţu /Zoe Trahanache râmâne fermecătoare pe toată durata reprezentaţiei dar, inexplicabil, nu este suficient. Spectacolul este, totuşi, valabil, minus decorul cam de strânsură din ultima parte (scenografia: Dana Lăzeanu). În comparaţie cu viziunea lui Alexandru Tocilescu de la Teatrul Naţional din Bucureşti s-ar zice că atitudinea lui Manolescu este foarte "cuminte". Într-adevăr, regizorul citeşte textul cuvânt cu cuvânt şi îl pune în scenă cu maximum de acurateţe dar, ceea ce descoperă el după această lectură **mot à mot,** este stereotipia lecturii textelor celebre. Replicile personajelor sunt recepţionate mecanic, fără snsibilitate la nuanţele ascunse. Ştim

noi, bunăoară, ce se ascunde în programul electoral al lui Caţavencu expus în propoziţiunea "ieri bigotismul, azi, liberpansismul?". Vag. De fapt, Caţavencu este un liber cugetător. Liberal şi ateu, în aclaşi timp, ne spune Manolescu. Un ateu care se opune grupului conservator bigot al lui Farfuridi. Caţavencu dispreţuieşte crucea, dar se teme de ea. De aceea Livius Rus/ Caţavencu este satanizat cu umor într-un rol de diavol burlesc. Sunt şi alte noutăţi incluse sub aparenţa "cuminte" a spectacolului. Nici Cetăţeanul turmentat nu mai e ce a fost: Florin Dumitru are o ebrietate lucidă, onestitate organică şi bunătate duioasă. Adunarea electorală este punctul maxim al unui spectacol ce actualizează cu discreţie lupta politică a zilei, bogat şi ingenios.

Mihai Manolescu (1951, Bran, Braşov): **Emigranţii** de Slawomir Mrożek (T.N. Târgu Mures), **Rugăciune pentru un disck-jockey** de D.R.Popescu (T.N. Târgu Mureş şi T.N. Timişoara), **A douăsprezecea noapte** de William Shakespeare (T.S. Resita), **Mă propun director** de Viorel Cacoveanu (T.S. Reşiţa), **Balconul** de D.R. Popescu (T.S.Reşiţa), **Salonul** de Paul Everac (T.S Reşiţa), **Bădăranii** de Carlo Goldoni (T.S. Reşiţa), **Aceşti sărmani elefanţi** după Elio Vittorini (T.S. Reşiţa), **Fantomiada** de Ion Băieşu (T.S. Arad), **Beţia sfântă** de Paul Everac (T. Tineretului Piatra Neamţ), **Năpasta** de I.L.Caragiale (T.N. Craiova), **Paznicul de la depozitul de nisip** de D.R.Popescu (T.N.Craiova), **Cine vrea sa fie liber** de Mihai Manolescu (T.N. Craiova), **Patrihoţii** după Vasile Alecsandri (T.N.Bucuresti), **Orfeu în infern** de Tennessee Williams (T.N. Bucureşti), **Menajeria de sticla** de Tennessee Williams –(T.N. Bucureşti), **Visul American** de Edward Albee (T. Mic), **O noapte furtunoasa** de I.L. Caragiale (T.dramatic Braşov), **D'ale carnavalului** de I.L.Caragiale (T. de Comedie), **Richard II** de William Shakespeare (T.N.Târgu Mureş), **Escu...** de Tudor Muşatescu (T.N.Tirana – Albania), **Omul care a văzut moartea** de Victor Eftimiu (T.N. Bucureşti), **O scrisoare pierdută** de I.L.Caragiale (T. Valah, Giurgiu), **Zăpezile de altădată** de Dumitru Solomon (T. Valah, Giurgiu), **Ispita** de Vaclav Havel (T.N. Bucuresti), **Jocul de-a vacanţa** de Mihail Sebastian (Teatrul Evreiesc de Stat), **Sonată pentru saxofon şi Eva** de Eugen Şerbănescu (T.N. Bucureşti 2003)

Laurian Oniga

Slugă la doi stăpâni. După un lung, foarte lung expozeu, în care reflectează asupra condiţiei actorului, Laurian Oniga nu ne invită la un spectacol ci la repetiţia viitorului spectacol. Literatura îşi pierde orice semnificaţie: actorii nu mai rostesc replicle (citite în grabă de o regizoare) ci doar le mimează, le "maimuţăresc", le parodiază. Lăsând deoparte faptul că, prin parodie, textul cade în ridicol, actorii înşişi se întorc la condiţia lor originară de "măscărici". Totul se desfăşoară aidoma unei pelicule de pe vremea filmului mut: pantomima funcţionează din plin, buzele şi membrele actorilor se agită, dar textul nu se poate urmări. Ori ei, actorii abia pot fi urmăriţi de text, cu toate comicele desincronizări ce apar între rostirea textului şi

imitarea lui. Scenariul este convenţional urmând tiparul (canavaua) commediei del'arte, cu inovaţiile realiste aduse de Carlo Goldoni. Domneşte parodia, dar parodia însăşi este o convenţie. Asistăm, aşadar, la o convenţie a convenţiei, la o **parodie a parodiei**, al cărei efect este, în cele din urmă, ciudat de teoretic, de intelectual. Şi totuşi, ceva sublim se petrece, nu ştii exact unde, poate în umilinţa cu care actorii nu contenesc să lustruiască scena, să se joace (nu fără o anume ostentaţie polemică) până la limita unde râsul alunecă în plâns. Un vechi telefon în stilul **belle époque,** întrerupe vesela panică, anunţând o misterioasă veste proastă. Sarabanda lipsită de griji încetează, grimasele se sting, pantomima îngheaţă; se păstrează un moment de reculegere în plină animaţie comică. Lucrurile iau o întorsătură gravă, ca în orice joc omenesc. "Comedia umană se întrerupe dintr-odată şi rămâi, astfel, suspendat, fără adevărata soluţie, fără concluzia definitivă", spunea despre teatrul lui Goldoni expertul care a fost Giorgio Strehler. Este un argument în favoarea "comediei întrerupte" pusă în scenă de Laurian Oniga. Fervoarea trece în suferinţă, burlescul se întunecă, râsul se transformă în lacrimă. Prânzul pe care Truffaldino trebuie să-l servească simultan celor doi stăpâni, capătă proporţiile unei infracţiuni antisociale în timp ce Beatrice se martitizează prin amor într-o efigie de **pietá.** Muzică şi dans, pantomimă şi acrobaţie, râs şi plâns, într-un spectacol plin de energie, vanitos, inventiv, cuceritor prin vitalitate, tulburător în momentele reflexive, excesiv în atribuirea de sens. Oniga se instalează în interiorul secvenţelor (nu şi în ansamblu) cu un teribil apetit analitic, descompune elementele textuale prin imprevizibile disocieri şi le asamblează într-o ordine nouă, imprevizibilă. Este o suită de scene perfect articulate, cu un acut simţ al detaliului, dar nesolidare. Există o temă ce acţionează ca un liant – travestiul total – dar şi aceasta este facultativă. Rolurile feminine sunt jucate de bărbaţi (Doru Bandol, actor cu nuanţe subtile face un incredibil travesti în Beatrice iar Petrişor Stan preferă grotescul de parodie în Clarice) iar cele masculine de actriţe: Maria Roxana Ionescu acoperă cu umor şi mobilitate o bună parte a reprezentaţiei în Căpitanul Spavento, Aida Marinescu este amuzantă în doctorul Lombardi, într-o savuroasă scenă de magie neagră, Viorica Vatamanu este sprintenă şi devotată în Florido, Adriana Galben, plauzibilă în rolul dificil al lui Pantalone. Regizorul explică epidemia travestiurilor prin ideea că "deghizarea este un privilegiu al omului de teatru". Adevărat şi foarte adânc spus. Numai că deghizarea şi travestiul nu înseamnă, totdeauna, acelaşi lucru. Travestiul se referă la schimbarea sexelor prin îmbrăcăminte, deghizarea este schimbarea în orice. Rezultă, în cele din urmă, un ingenios joc între travestiurile din Goldoni şi cele din Oniga. Măştile se reflectă unele pe altele până la confuzie, confuzia nedumereşte şi nedumerirea îşi cere clarificarea. În acest punct, lectura lui Oniga devine în mod esenţial discutabilă. Salutară este capacitatea dacă nu chiar voluptatea de a construi în afara textului, însuşire ce apare într-o formă mai temperată şi în **Roata în patru colţuri** de Valentin Kataev. Sunt tot atâtea momente de performanţă pentru actori pentru că fantezia şi inventivitatea lor se pot manifesta în deplină libertate. Cel

mai "norocos" se dovedeşte Dan Puric care întâlneşte în Trufaldino, rolul ideal. Suplu, deprins cu elasticitatea pantomimei, Dan Puric este specialist în arlechiniade, în trecerile rapide de la dramă la bufonerie, creator, între altele, al unei scene de pantomimă foarte cuprinzătoare privind captivitatea fiinţei umane în universul închis. Costumele, create de Irina Dimiu, inspirate când din **commedia del'arte** când din **frumoasa epocă** alcătuiesc o paradă multicoloră, un aliaj năstruşnic de stiluri şi mode, el însuşi sursă comică. Lucru bizar, în comparaţie cu **Slugă la doi stăpâni,** în **Cvadratura cercului** (sau **Roata în patru colţuri**) de Valentin Kataev, pe Laurian Oniga nu îl interesează firul polemic al comediei (satira dogmatismului proletcultist) ci rezistenţa textului la presiunea regizorală. Presiunea fiind foarte puternică, textul este strivit şi determinat să accepte înţelesuri alogene. Nici o deosebire de concepţie deci, faţă de spectacolul anterior. Într-un decor capcană propus de Constantin Ghiniţă, care, în final se va închide pe toate laturile alcătuind aşa numita "roată în patru colţuri", Laurian Oniga şarjează voios, insistând asupra contrastelor sociale. Întâlnim aceiaşi tineri actori a căror prezenţă pe scena de la Botoşani aduc un tip de personalitate aparte, deloc provincială.

Laurian Oniga (1951, Huedin): **Cvadratura cercului** de Valentin Kataev (T. Mihai Eminescu, Botoşani, 1984), **Slugă la doi stăpâni** de Carlo Goldoni (T. Tineretului, Piatra Neamţ (1985), **O femeie drăguţă cu o floare şi ferestre spre nord** de Eduard Radzinski (T. Mihai Eminescu, Botoşani, 1985). **Maestrul cântăreţ** de Frank Wedekind (1987), **Ivona, principesa Burgundiei** de Witold Gombrovicz (1989), **Livada cu vişini** de A.P.Cehov (1989) – T. de Stat, Oradea. **Tango** de Slawomir Mrożek (T. Odeon, 1990), **Cruciada copiilor** de Lucian Blaga (T. N. Bucureşti, 1991). **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale (1991), **Francesca** de Dario Fo (1991) – T.N. Timişoara. **Fata cinstită** de Carlo Goldoni (1993), **Puricele în ureche** de Georges Feydeau (1993), **Rinocerii** de Eugène Ionesco (1993) – T. Dramatic, Constanţa.

Bogdan Ulmu

Elogiul nebuniei de Dumitru Solomon, piesă care a circulat şi cu titlul **Soldatul şi filozoful,** preia titlul lucrării fundamentale a filozofului Erasmus din Rotterdam (**Laus stultitiae**) care este şi personajul principal al acestei drame pure printre semidramele dramaturgului. Dumitru Solomon pune la punct încă o dezbatere filozofică ingenios dialogată pe marginea unor probleme etice simplificate până la starea de antinomii categoriale. Nu este o evocare a vieţii şi operei lui Erasmus ci reprezentarea ilustrei dileme dintre **acţiune** sau **contemplare.** Termenii dilemei fiind, pe de o parte creaţia filozofică în sine ca experienţă pură a spiritului, pe de altă parte creaţia practică angajată în mod concret în schimbarea lumii, filozoful putea fi, probabil,

oricare altul dacă Dumitru Solomon n-ar fi cunoscut episodul Van Hutten din biografia lui Erasmus. Poetul şi filozoful Ulrich van Hutten, discipolul lui Erasmus, este atras deopotrivă de ideile maestrului său ca şi de filozofia în acţiune a lui Martin Luther. Bogdan Ulmu încearcă să pătrundă în detaliile acestei dileme distribuind în rolul lui Van Hutten doi actori reprezentând cele două tentaţii divergente ale personajului: poezia şi reforma. Dialogurile cu Erasmus (care ocupă o bună parte a dramei) sunt decupate cu migală şi repartizate cu precizie între cei doi Van Hutten: filozoful şi luptătorul. Există, desigur un procent de didacticism în drama lui Dumitru Solomon care este al oricărei confruntări dintre două teze şi pe care răsfrângerea lui Van Hutten propusă de Bogdan Ulmu îl accentuează dar totul devine verosimil prin interpretare scenică. Decorul, simplu (două ferestre mari în fundal, lăsând să se întrevadă un exterior, în **perspectivă** renascentistă, cu două cărări ce se unesc în chilia lui Erasmus) realizat de Olimpia Damian Ulmu, nu este lipsit de însuşiri simbolice. Alcătuit din secvenţe succinte, separate prin manevre de lumină şi cortine sonore, spectacolul este tăios, operativ, decis în intenţii (regizorul a eliminat porţiunile discursive ale textului), seducător prin tensiunea ideilor şi ritmul desfăşurării. Important este că regizorul a evitat partizanatul, în acest balans al intelectualului între egoismul contemplării şi altruismul revoluţionarului care îl scindează pe van Hutten. Îl vom compătimi pe generosul risipitor de viaţă Van Hutten pentru sfârşitul său prematur, dar nu-l vom iubi pe genialul egoist Erasmus. Finalul în ample efecte scenografice propune sanctificarea lui Van Hutten prin ridicare la ceruri şi o izolare în efigie a lui Erasmus. Cumpănit şi economicos, Josef Jochum creează un bun portret al filozofului din Rotterdam în culori sobre de atmosferă medievalistă. Supuşi indicaţiilor regizorului, Mathias Pelger şi Victor Lache joacă cele două firi contrare ale lui Van Hutten.

Bogdan Ulmu (1951, Bucureşti): **Jurnalul unui nebun** de N.V. Gogol (T.Dramatic Galaţi,) 1974, **D-ale carnavalului** de I.L.Caragiale (T. de Nord, Satu Mare,1979), **O noapte furtunoasă** de I.L.Caragiale (T. de Stat, Sibiu,1980), **Patima roşie** de Mihail Sorbul (1980), **Chiriţa în provincie** de Vasile Alecsandri (1981) – T. Maria Filotti, Brăila, 1980, **Prinţesa Turandot** de Carlo Gozzi (1980), **Jack spintecătorul de balene** de Ada Fărtăiş (1980), **Cartea cu jucării**, după Tudor Arghezi (1981) – Teatrul de păpuşi, Brăila, **Arca bunei speranţe** de I.D.Sârbu (T. de Stat Valea Jiului, Petroşani, 1981), **Interesul general** de Aurel Baranga (T. de Nord, Satu Mare,1982), **Preşul** de Ion Băieşu (1982), **Căsătoria** de N.V. Gogol (1983), **Elogiu nebuniei** de Dumitru Solomon (1983), **Deşteptarea primăverii** de Frank Wedekind (1983), **Chiriţa în provincie** (1984) - Teatrul German de Stat, Timişoara, **Crăiasa fără cusur** de George Călinescu (T. de animaţie Bacău,1983), **Domnul vânează** de Georges Feydeau (T. de Stat, Reşiţa,1984), **Noţiunea de fericire** de Dumitru Solomon (T. Victor Ion Popa, Bârlad, 1985), **Zodia gemenilor** de Valentin Munteanu (T. de Stat, Reşiţa, 1986), **Îndrăgostiţii de la 9 seara** de Adrian Dohotaru (1986), **Mai în glumă, mai în serios** de Bogdan Ulmu (1986), **Fluturi de noapte** de Dinu Grigorescu (1986), **Scaunul** de Tudor Popescu (1986), **Unchiul Vanea** de A.P.Cehov (1988), **Dulcile-amare bucurii** de Dina Cocea (1988) **Meandrele vieţii** de Dumitru Dinulescu (1989) - T. Victor Ion Popa, Bârlad. **Timp în doi** de D.R.Popescu (1988), **Mielul turbat** de Aurel Baranga (1988) - T. N. Iaşi. **Siciliana** de Aurel Baranga (1988), **Recurs la judecata de apoi** de Constantin

Cubleşan (1989) – Teatrul Dramatic, Baia Mare. **Albă ca zapada...la circ!** de Bogdan Ulmu (T. de animaţie Bacău, 1989), **Roboţelul şi floarea** de Ada Fărtăiş (T. pentru copii şi tineret Luceafărul, Iaşi, 1989), **Rinocerii** de Eugène Ionesco (1990), **Miss Babele** de Dinu Grigorescu (1991) - T. V. I. Popa, Bârlad. **S-a sfîrşit cum a-nceput** de Sean O'Casey, (T. de Stat, Reşiţa, 1990), **Vrăjitorul din Oz** de Frank Baum (1991). **Scufiţa albă** de Bogdan Ulmu (T. Licurici, Chişinău, 1992), **Iaşii în carnaval** de Vasile Alecsandri, prelucrare de Bogdan Ulmu (T. Luceafărul, Iaşi,1992), **Dona Juana** de Radu Stanca (T. de Stat, Reşiţa, 1992), **Pescăruşul din livada de vişini** de Horia Gârbea - (T. V. I. Popa, Bârlad,1992), **Căsătorie cu de-a sila** de Molière (1993), **În casa asta se trântesc uşile** de Jean Cocteau (1993), **Povestea prostiei** de Bogdan Ulmu (1994) - T. Luceafărul, Chişinău. **Povestiri hasidice** de Bogdan Ulmu (T. de animaţie, Bacău, 1995), **Hotel Zodia gemenilor** de Valentin Munteanu (1996), **Cele două privighetori** de Dumitru Solomon,1996), **Boeing, Boeing** de Michel Camoletti (1997) - T.V.I. Popa, Bârlad. **Pierrot şi Colombina** după Michel Tournier (T. Luceafărul, Iaşi 1997), **Ivan Turbincă** după Ion Creangă (T.Naţional, Cluj Napoca,1998), **Cum se dărîmă o casă** de Sean O'Casey (T. Luceafărul, Iaşi, 1999), **Barca pe maluri** de Cornel Udrea (T.Muzical, Galaţi, 2000), **Situaţia a scăpat de sub control** de Ray Cooney (T.German, Timişoara, 2000), **Noaptea, la lumina zilei** de Cornel Udrea (T. Naţional Cluj Napoca, 2000), **Doi morţi vii** după Vasile Alecsandri (T. George Bacovia, Bacău, 2001), **Vreau să număr stelele!** de Ion Sava (T.Luceafărul, Iaşi, 2001), **Leonce şi Lena** de Georg Büchner (T. German Timişoara, 2002), **Doamna Bovary sunt ceilalţi** de Horia Gârbea (T.George Bacovia, Bacău, 2004)

Radu Dinulescu

În **Paracliserul** Marin Sorescu vede lumea ca pe o catedrală pustie, nouă-nouţă, aflată, parcă, în aşteptarea unui Dumnezeu care să-i dea un rost. Sunt şi elementele unei **arte poetice**: care ar putea fi rolul creatorului în lumea contemporană, atât de contradictorie încât îndreptăţeşte cele mai amare reflecţii alături de cele mai nebuneşti speranţe? Singur în mijlocul bisericii, însoţit de un paznic surd, nici acesta prezent, doar presupus, Paracliserul lui Marin Sorescu şi-a descoperit menirea de a afuma zidurile bisericii, piatră cu piatră şi de a ţine aprinse lumânările spiritului. Lumea este, deci, o catedrală pustie, dar nouă pentru fiecare dintre noi, pe care trebuie s-o populăm cu credinţa noastră şi s-o afumăm lăsând pe pereţi patina trecerii noastre prin lume. Radu Dinulescu vede în Paracliser un creator de civilizaţie şi nu greşeşte. El a secţionat textul într-un triptic al vârstelor (tinereţea, maturitatea şi bătrâneţea) cu preocupările lor dominante: dragostea, creaţia, credinţa, idealul creator şi civilizator fiind ideea constantă ce unifică destinul personajului, şi, firește, cele trei părţi ale spectacolului. Paracliserul este interpretat de trei actori diferiţi. Adrian Zavolschi aduce solemnitate lirică, Mihai Clita, autoritate şi echilibru, Dumitru Drăcea, omenie şi înţelepciune. Un personaj inventat, o apariţie mută dar plină de înţelesuri, interpretează cu subtilitate Mirela Cioabă. Îndoielnică este prezenţa Pazniculuí surd (personaj absent) care, în logica lecturii regizorale ar

reprezenta întunericul conştiinţei în raport cu lumina spiritului. Lăsând deoparte faptul că Radu Dinulescu are neglijenţa să "actualizeze" personajul (surdul ascultă muzică rock şi bea tot timpul), Paracliserul lui Dinulescu este o copie la dimensiuni reduse după **Furtuna** lui Liviu Ciulei în ideea de bază a civilizaţiei ameninţate de întunericul conştiinţei. De aceea Paznicul surd, alt personaj inventat, compus de actorul Dinu Apetrei din gâfâieli, sunete guturale, răgete şi agresiuni, este un mic Caliban. Un spectacol pe cât de interesant ca modalitate de a jongla cu înţelesurile secunde ale textului literar, pe atât de naiv în intenţia de a explica totul în mod decisiv. De aici o mulţime de pleonasme (femeia care naşte în timp ce Paraclisrul îşi confecţionează sicriul, situaţie împrumutată din **Matca** aceluiaşi autor), generalităţi (oul universal suspendat deasupra sălii de spectacole) şi estetizări cu tot dinadinsul, parte dintre ele provenind din decorul lui Florin Harasim, sintetic dar simplificator. Dar, Radu Dinulescu a reuşit să facă un spectacol mobil şi antrenant dintr-un text imobil şi ascuns între simbolurile sale.

Radu Dinulescu (1952): **Paracliserul** de Marin Sorescu (T.de Stat Valea Jiului, Petroşani, 1980.), **Leonce şi Lena** de Georg Büchner (T.Dramatic, Baia Mare 1983), **Max şi Morris** (T. Ţăndărică, Bucureşti, 1990), **Scrisoare de dragoste ca un supliciu chinezesc** de Fernando Arrabal (T. Nottara, 2000).

MIHAI LUNGEANU

Un talk shaw cu Shakespeare. Prin anii 90, Alina Mungiu era o speranţă a unei noi generaţii de dramaturgi ce prinsese să se înfiripe. "Gândirea neconvenţională" despre care ne vorbeşte în **Emanciparea prinţului Hamlet,** a fost punctul de pornire şi în **Evangheliştii,** prima dramă a Alinei Mungiu, şi prima **comedie creştină** pe care o cunoaştem. Textul a stârnit proteste şi renegări datorită perspectivei ultraraţionaliste asupra originii Noului Testament şi, prin consecinţă, asupra creştinismului. Se pare că nu pot fi "gândite neconvenţional" decât religiile moarte. Aşa se explică de ce avem o întreagă listă de comedii ce parodiază Olimpul politeist (cea mai cunoscută, la noi, este **Critis sau Gâlceava zeilor** de Radu Stanca iar cea mai puţin, **Homer travestit** de Eugen Lovinescu) dar niciuna cu subiect creştin. Cu **Evangheliştii** săi, Alina Mungiu a riscat destinul unui Salman Rushdie cu **Versetele satanice.** Era destul de grav, dacă autoarea n-ar fi beneficiat de ideea creştină a iubirii aproapelui, privită mult mai selectiv de islamişti. În **Emanciparea prinţului Hamlet** iconoclastia din **Evangheliştii** este la fel de violentă pentru că atacă o altă

Biblie, acea Biblie a Teatrului care este **Hamlet.** În viziunea Alinei Mungiu, "dulcele prinţ" nu se poate "emancipa" decât suprimând obsesia Tatălui, ca în Freud. Dar, tatăl este, cum se ştie, incert. Piesa este un exerciţiu intelectual intens, puţin confuz în expresie scenică şi încâlcit prin exces de referinţe: ideea terapiei prin teatru (psihodrama) a trecut de la fondatorul ei, Moreno, la Peter Weiss, în **Marat-Sade** şi de aici, la Alina Mungiu, elogiul nebuniei e luat, ştim cu toţii din Erasmus, în fine, grefa unor subiecte contemporane pe nuclee culturale consacrate pe care se bazează drama în chestiune este veche de pe vremea lui Shakespeare care folosea subiecte antice, italiene sau daneze pentru a disimula realităţi contemporane. Peste toate acestea, Hamlet "cel adevărat", interpretat cam şters de Vasile Toma, contemplă desfăşurarea piesei scrisă de Alina Mungiu, intervenind, când şi când, cu texte autentice din Shakespeare. Se înfiripă astfel un **talk shaw** cu Shakespeare pe care Mihai Lungeanu îl extinde gândindu-se, pe bună dreptate să nu vorbească numai Alina Mungiu. Identităţile multiple ale Patronului (Regizorul psihodramei, şeful Ospiciului, Tatăl asasinat sau Asasinul tatălui), jucate cu o cruzime surâzătoare de Ştefan Radoff, complică şi mai tare ecuaţia. El va monta psihodrama fără abateri de la scenariul shakespearian, lăsând să se desfăşoare liber şirul de asasinate având drept unic scop "emanciparea" lui Hamlet. Mihai Lungeanu ilustrează cât poate de bine acest silogism pasionant ca eseu, dar arid ca teatru.

Zbor deasupra unui cuib de cuci. Dramatizarea romanului **Zbor deasupra unui cuib de cuci** de Ken Kesse semnată de Dale Wasserman (acelaşi care a masacrat romanul **Don Quijote** în musicalul **Omul din La Mancha),** a fost revizuită de Mihai Lungeanu. Ne aflăm într- o lume carcerală, un ospiciu sau clinică de psihiatrie în care oamenii sunt internaţi pentru a fi "descreierisiţi", pentru a fi subordonaţi prin şocuri electrice şi incizii în creier. O carceră în care trăiesc laolaltă nebuni adevăraţi dar şi oameni perfect sănătoşi înebuniţi de medici siniştri ca asistenta şefă Ratched. Aici pătrunde hoinarul Mc Murphi, un înger al libertăţii care îi învaţă pe-ndelete deliciile demnităţii umane. Spectacolul îţi câştigă încrederea progresiv pentru că este construit fără ostentaţie. Asemenea unui dirijor, Mihai Lungeanu urmăreşte fidelitatea partiturii, intervenind, ici-colo, cu secvenţe în fortissimo: revenirea lui Mc Murphi de la şedinţa de şocuri electrice, monologul răzvrătirii rostit inspirat de Ion Mocanu, trezirea la viaţă a indianului Bromden, un colos tăcut şi ameninţător, dar suflet nepervertit în interpretarea lui Vitalie Cărăuş. Şi un final ca o plângere tragică ce însoţeşte mutilarea lui Mc Murphi. Nu se aud prea bine textele în **play back** ale Indianului şi te simţi frustrat că pierzi pigmentul lor liric iar halucinaţiile din subconştientul aceluiaşi personaj erau inexpresiv reprezentate de nişte momâi agitând câteva cearşafuri. Un personaj super-negativ, asistenta Ratched, ce pare vinovată de toate relele lumii, este jucat cu atitudini satanice de Angela Cărăuş.

Iluzia optică. În opera secundară **(Iluzia optică, Zăpezile de altădată, Fata Morgana)** complicităţile lui Dumitru Solomon cu publicul din opera principală **(Platon,**

Socrate, Diogene câinele) sunt mai accentuate. Complicităţi precaute şi bine intenţionate care îl conduc pe cititor/spectator spre indispensabila cultură într-un mod cât se poate de agreabil. De aceea, îndrăgostiţii săi nu îşi dau întâlnire la bar sau la discotecă ci ... la statuia lui Euripide, din parc. Trimiterea la cultură nu răneşte pentru că este formulată în chip agreabil. Întâlnirea de la "statuia lui Euripide" provoacă mari încurcături pentru că în parc nu există decât statuile lui Sofocle şi Eschil. Încă o provocare pentru publicul sensibil la cultură care află câte ceva despre Eschil şi Sofocle dar trebuie să caute şi informaţii despre Euripide. În aceeaşi categorie a provocării culturale intră şi dialogurile despre "subtilul Kant din Königsberg" aflate pe muchia de cuţit dintre sublim şi ridicol. **Iluzia optică** este o comedie din categoria celor de consum: o improvizaţie lirico-satirică pe tema birocratismului, pigmentată cu referinţe culturale, cum îi plăcea autorului dramei **Diogene câinele.** Doi funcţionari dintr-un birou ciudat care nu fac altceva decât să prezinte şefului lucrările efectuate de un stagiar pe care îl pun să lucreze în locul lor sub privirea indignată a Terezei, contabila, şi ea nou angajată care, de la un timp, primeşte în fiecare dimineaţă un buchet de trandafiri de la un necunoscut. Ar putea fi chiar Orest, stagiarul a cărui substanţialitate este incertă ca o hologramă. Este persoană fizică sau iluzie optică acest blajin personaj inexistent? Pare a fi omul ideal, opus funcţionarilor sfârşiţi (Nelu şi Artur) care îşi petrec viaţa jucând mecanic un joc etern de pinacle pe care îl câştigă, de fiecare dată, acelaşi Nelu (de la Napoleon, ne explică Dumitru Solomon), nu numai pentru că trişează dar, mai ales, pentru că e singurul care vrea să câştige. În spectacolul de la Reşiţa, Mihai Lungeanu pune prea mult din experienţa sa radiofonică astfel că spectacolul este suprasonorizat, dar Mihai Vântu face din Orest un tenor liric convingător şi adecvat acel nimb de poezie cu care este dotat personajul, creaţia sa fiind, în aceeaşi măsură meritul scenografei Florica Zamfir care a proiectat costumul într-un alb evanescent, real şi iluzoriu, deopotrivă. Este, cu siguranţă, cel mai apropiat de artă dintre componentele spectacolului prin identitatea cu sensul literar al personajului. Mihai Lungeanu a ales bine distribuţia cu excepţia lui Florin Ruicu (Nelu), care cade din exces vocal, în exces de mişcare şi, de aici, în frivolitate. Dar Constantin Bery are personalitate în Arthur iar Delia Lazăr joacă remarcabil stereotipia comică a femeii superficiale (Pia, soţia lui Arthur).

Mihai Lungeanu (1953, Bucureşti): **Tichia cu clopoţei** de Luigi Pirandello (1975) – T. de Stat, Reşiţa. **În căutarea sensului pierdut** de Ion Băieşu (T. Dramatic, Galaţi, 1990), **Mătrăguna** de Niccolo Machiavelli (T. Dramatic, Galaţi, 1991) **Emanciparea prinţului Hamlet** de Alina Mungiu (T. Nottara, 1997), **Ines de Castro** de Alejandro Casona (T.N. Târgu Mureş, 1998), **Zbor deasupra unui cuib de cuci** după Ken Kesse (T. N. Chişinău 2001), **Iluzia optică** de Dumitru Solomon (T. Grigore Petculescu, Reşiţa, 2004)

Avangarda recuperată. 17 acte cu Piet Mondrian este o "năzdrăvănie" rafinată şi subtilă imaginată de plasticianul Horaţiu Mihaiu, după o idee a scriitorului Ovidiu Pecican, un spectacol situat într-unul din puţinele spaţii libere rămase între teatru, pantomimă, animaţie şi filmul mut. Cum au descoperit artiştii clujeni acest cotlon de originalitate este o chestiune de inteligenţă sau, dimpotrivă, de ignoranţă (acea ignoranţă creatoare a solitarului), dacă nu cumva de ceea ce numim "norocul începătorului". Este vorba, într-adevăr, de 17 secvenţe deduse din contemplarea tablourilor lui Mondrian sub formă de **tablouri vivante:** un arbore cubist, în fundal, o sferă verde ce parcurge o aventură verde cu o femeie verde, întorcându-se, după 17 scene, în punctul iniţial când a fost dislocată. Iată, în limbaj echivoc, circuitul închis al acestui spectacol ce refuză, programatic, orice sens. O cochetărie în descendenţa unei estetici a nonsensului ce s-a dovedit a fi plină de miez: tablourile active ale lui Horaţiu Mihaiu sunt imagini libere cu sensuri multiple, fie că este vorba despre cuvintele-fiinţe ce tind să se elibereze din captivitatea panglicii unei maşini de scris, fascinate de acea "sferă verde" ori de absurdul civilizaţiei video, ca în scenele cu televizorul ce funcţionează ca un perpetuum mobile vizual. Un spectacol minimalist care se bazează pe repetiţii şi refrene până la perplexitate, provocând o stare incertă de comic latent. Oricât de bine ar fi fost gândite aceste efecte, ele nu ar fi fost posibile fără supleţea profesională a celor patru actori pe care îi admirăm demult dar îi vedem, parcă, pentru prima dată: Miriam Cuibus, Cornel Răileanu, Petre Băcioiu, Dorin Andone. Expresie pură, cultură a corpului, solidaritate de grup. Şi pentru că o confuzie "şade bine" totdeauna într-un punctaj avangardist, iată şi confuzia: omul cu maşina de scris, recepţionat de public ca scriitor, este desemnat în caietul program drept "exponent al autorităţii". Câte delicioase încurcături de sens provin de aici, dacă mergi pe firul ideii... În sfârşit, contemplând spectacolul clujean, primul gând a fost că trăim într-o lume care a pierdut gustul avangardei. A acelei avangarde gălăgioase şi fertile de pe vreme manifestelor literare şi artistice din anii '20-'30 din care Mondrian însuşi a făcut parte. Avangardele au fost în esenţă, grupări de artişti vehemenţi dar plini de speranţe şi solidari. Neavând vocaţia speranţei, nu o avem nici pe aceea a avangardei şi ne mulţumim cu amintirea ei. Pentru că, în ultimă analiză, spectacolul lui Horaţiu Mihaiu este o amintire a avangardei.

Iubitele lui Picasso. Artist de frontieră, Horaţiu Mihaiu a trecut de la arhitectură la scenografie, de aici la regia de teatru. Ideea lui Mihaiu de a teatraliza pictura ascunde resurse neexplorate. Dacă în spectacolul **17 acte cu Piet Mondriani**, teatralitatea era asigurată printr-o succesiune de stop-cadre inspirate din avangarda plastică interbelică, în **Picasso: outlandos d' amours**, formula nu mai este atât de pură făcând apel la mişcarea coregrafiată, silindu-ne să asistăm la versiuni tardive de **dance-theater.** Ciudat este că regizorul nu a căutat o soluţie de integrare în spectacol

a singurei piese de teatru pe care a scris-o Pablo Picasso. Poate că era soluţia insolită într-un scenariu deficitar ce se desfăşoară pe ideea pedagogică a unei vizite în muzeul Picasso, dedicat celor şapte iubite ale artistului. Ingeniozitatea soluţiilor teatrale nu este întrecută decât de naivitatea scenariului. Ca orice capitol de manual şcolar, începe cu locul şi data naşterii şi se încheie cu locul şi data morţii. Între aceste repere, ghidul muzeului (o compoziţie reuşită a actriţei Lidia Stratulat), detaliază episoade din viaţa pictorului pentru un grup de vizitatori investit şi cu funcţii comice. Este bine găsit şi titlul: **Picasso-outlandos d'amour,** în argou anglo-hispano-francez vorbeşte despre dubla identitate franco-spaniolă a pictorului şi despre universalitatea sa pe fondul unui destin artistic impulsionat sistematic prin erotism. Toată suita de secvenţe biografice selecţionate pe criteriul amoros se consumă în sine, fără consecinţe în devenirea personajului. Nu ştim cine e de vină. Poate actorul care îl interpretează pe Picasso (Cristian Stanca), acelaşi pe toată suprafaţa spectacolului, impasibil, nici îmbogăţit, nici devastat de experienţele amoroase. Poate sărăcia de text: vedem un Picasso aproape mut care nu face altceva decât să-şi pună, la nesfârşit, iubitele în poziţii picturale pe ritm de **dance –théâtre.** Mihaiu ne avertizează că este vorba de un **eseu vizual** dar, în cazul lui Picasso, erau necesare anumite ajustări ale proiectului pentru a evita deposedarea de spiritualitate sau acea efigie a omului rudimentar care nu poate explica imaginea artistului excepţional care a fost Picasso. Pentru a transforma o defilare de amante într-o teorie a creativităţii, imaginile şi dansul se dovedesc insuficiente: totul devine un hazard al întâlnirilor, cuplărilor şi rupturilor, fără consecinţe pentru fiinţa profundă a creatorului. Lipsite de relief personal, fiind înseriate prin costume (frac şi joben), actriţele care alcătuiesc "echipa feminină" a lui Picasso (Iulia Antonie, Cătălina Sava, Anca Preduş, Adina Stan, Andra Migleţi, Mihaela Mihai, Ramona Atănăsoaie) sunt şi ele lipsite de unicitatea ce le-a făcut indispensabile omului şi artistului.

Horaţiu Mihaiu (1953, Cluj): **17 acte cu Piet Mondrian** (1994) -T. N. Cluj Napoca. **Picasso - outlandos d'amour** (1995) – T. Anton Pann, Râmnicu Vâlcea., **Steps** (1999), **Adio secol XX, Un câine andaluz, Despre Kolka sau cum a zburat el în Brazilia iar Petka n-a crezut o iotă** - T. Ariel Târgu Mureş. **Santiago, el campeon** - T. Tineretului, Piatra Neamţ, 2001.

ZOLTAN SCHAPIRA

Te scufunzi simplu şi plăcut în atmosfera din **Noaptea furtunoasă** de la Petroşani pentru că nu este, ca de obicei caricaturală, nici satirică peste măsură, nici viciată de parodia românismului practicată pe scară largă în numele lui Caragiale. Este un

spectacol de atmosferă, pe un text de acţiune, iată paradoxul. Zoltan Shapira, venit tocmai de la Ronneby, din Suedia, nu a politizat, cum se obişnuieşte, în afara unui tricou cu diagonală tricoloră pe care îl afişează, în final, Rică Venturiano. După atâta amar de montări acuzatoare, iată o lectură relaxată în care ridicolul şi pasiunile pe care le antrenează sunt ale oricui, de oriunde. Comedia adulterină a lui Caragiale, pigmentată cu năuceala politică luată de la Alecsandri (vezi **Gură cască, om politic**) şi cu demagogia jurnalistică, nu este cu mult diferită de un vodevil francez modern despre cutare ministru care face o escapadă în Guadelupa cu soţia altui ministru. Cine solicită mai mult de la **O noapte furtunoasă**, de regulă, exagerează. Din acest punct de vedere, spectacolul lui Schapira oferă o cale de urmat. Este şi un contrast expresiv între muzica instrumentală învăluitoare şi burlescul acţiunii scenice. Un contrast cu numeroase efecte: caricatura nu dispare dar se atenuează. Râsul gros este dublat de o melancolie reflexivă. Dacă aceste efecte au fost calculate sau nu de Zoltan Schapira, este nesemnificativ. Important este că ele funcţionează estetic. Atmosfera este susţinută şi de lumini: o semiobscuritate fisurată de câteva lampioane de epocă şi de cuburile modulare ce apar, în final, ca nişte felinare japoneze. Este o **noapte mai puţin furtunoasă** în care totul se estompează. Şi ţipetele Ziţei atacată de "mitocanul" de Ţircădău, şi gemetele de gelozie ale lui Chiriac, şi jurămintele Vetei ori discursurile lui Rică. Schapira nu refuză zeflemeaua: Jupân Dumitrache este înarmat cu un binoclu ale cărui lentile sunt, de fapt, două sticluţe cu alcool iar Nae Ipingescu păstrează în tocul revolverului două păhărele adecvate. După un demaraj anevoios, Rozmarin Delica (Jupân Dumitrache) şi Dan Ivănesei (Nae Ipingescu), nu numai că reuşesc să controleze textul dar aduc şi noutăţi în scena citirii ziarului Vocea Patriotului Naţionale în care cei mai mulţi regizori, până acum, au văzut un analfabet (Nae) încercând să citească un articol pentru un alt analfabet (Jupân Dumitrache). Nu, aici Nae Ipingescu este un cititor priceput ceea ce îl face să crească în ochii superiorului său. Mirela Cioabă, în Veta este exact ceea ce trebuie: femeia matură şi pasională, cât se poate de sinceră în elanurile amoroase. Se descurcă bine şi Alexandru Cornea în Rică Venturiano, şi Nicolae Vicol în Chiriac. Doar Simona Ţălnariu este cam crispată în Ziţa. Un frumos succes de public obţine Oana Liciu, un Spiridon în travesti, cum se obişnuieşte. Senzaţia este că micul secret cu adulterul Vetei este ştiut de toată lumea. Ceea ce Caragiale însuşi a lăsat să se înţeleagă.

Zoltan Schapira (Cluj Napoca, 1955): **Paştele** de August Strindberg (T. I.D.Sârbu, Petroşani, 1997), **Când lumina se stinge** de Mats-Arne Larsson (T. Dramatic Baia Mare, 1997), **O mireasă de împrumut** de Astrid Lindgren (T. de Stat, Turda, 1998), **Curajul de a ucide** de Lars Norén (T. N. Cluj Napoca, 1999), **2000 de dolari pentru nevasta mea** de Björn Arrhén (T. I.D.Sârbu, Petroşani, 1999), **Provocarea** de Anthony Swerling (T.N. Cluj Napoca, 2001), **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale (T. I.D.Sârbu, Petroşani, 2002), **Nunta de argint** de Anthony Swerling (T. I.D.Sârbu, Petroşani, 2003), **Doi pe-o bancă** de Alexandr Ghelman (T.N.Târgu-Mureş, 2004). În Suedia: **Ursul** de A.P.Cehov (1993), **Cererea în căsătorie** de A.P. Cehov (1993), **Fereastra deschisă** de Nothy Karoly (1994), **Motocicleta** de Nothy Karoly (1994),

Jacques sau supunerea de Eugène Ionesco (1995), **Cântăreata cheală** de Eugèn Ionesco (1995), **Camera de hotel** de Constantin Cubleşan (1996), **Domnişoara Iulia** de August Strindberg (1996), **Nu sunt tâlhari în pădure** de Astrid Lindgren (1998), **Principalul este sănătatea** de Astrid Lindgren (1998), **Nu vreau să fiu o fată deosebită** de Astrid Lindgren (1999), **Cercul de persoane 3:1** de Lars Noren (2002) - Teatrul Nordenberg. **Cafeneaua de la Hörvik** de Mats Johansson. – Teatrul Solvesborg, 1998), **Un zâmbet pentru voi**, culegere de texte (Teatrul Judeţean Blekinge, 2000), **Transportul de copii** de Diane Samuels (Region Theater, 2000).

Ludmila Szekely Anton

Povestea încornoratului de bunăvoie din **Mătrăguna** lui Machiavelli pare desprinsă din **Decameronul** lui Boccaccio prin fixaţia erotică ce nu admite alternative şi prin amploarea ceremonialului amoros. Obsesia lui Callimacho pentru Lucrezia, tânăra soţie a vârstnicului messer Nicia, provoacă o palpitantă aventură a inteligenţei şi perspicacităţii. Cucerirea cetăţii se desfăşoară după un scenariu fabulos de complicat "scris" şi "pus în scenă" de intrigantul Ligurio. O altă comedie de intrigă se înfiripează în interiorul comediei principale, înlocuind-o pe aceasta. Abia definite, personajele îşi pierd identitatea, împrumutând pe aceea din scenariul galant migălit de Ligurio a cărui predispoziţie combinatorie se apropie de enigmistică. Ludmila Szekely Anton presimte **scenariul din scenariu** şi îl derulează lent, subliniind savorile. Îl comentează pe-ndelete cu ajutorul unui grup de carnaval (Tinerii Florenţei), cuceritor prin vitalitate, care păstrează pe tot parcursul spectacolului raporturi confidenţiale cu publicul, "mărind" hazul unor secvenţe, puse, parcă, sub lupă. Scena preparării unei licori de mătrăgună menită fertilizării Lucreziei, lucrată cu încetinitorul, este de un comic teribil prin pedanterie. Apropierea de text se face cu numeroase precauţii. Cuvântul de ordine este rigoarea: cât mai puţine pierderi din valorile ce aureolează ilustrul text. Este păstrată şi culoarea de epocă (vestimentaţia creată de Anca Răduţă are, chiar în cheie comică, ceva fastuos şi opulent) şi ambianţa de carnaval a teatrului medieval dar şi accentele de critică socială şi anticlericală. Teatrul trebuie să amuze dar şi să îndemne la refelexie, motiv pentru care Ligurio, când lider al grupului de carnaval, când regizor al propriului scenariu – rosteşte adesea generalităţi existenţiale asemenea bufonilor shakespearieni care, iată, îşi găsesc în Machiavelli un precursor. În acest scop sunt puse la contribuţie numeroase efecte, trucuri şi stiluri teatrale, de la mască la acrobaţie (atât cât este), dans, marionete, muzică şi mişcare. Spectacolul este cuceritor cu tot dinadinsul iar, pe alocuri, se adumbreşte cu accente lirice: mult aşteptatul deznodământ al acuplării este extras în întregime din contextul satiric şi investit cu valori poetice în numele

unei moralităţi a proporţiilor de vârstă între sexe. Revedem trupa de la Ploieşti într-o nouă înfăţişare, mai proaspătă, oarecum renovată, deşi valorile individuale rămân tot "veteranii": Corneliu Revent, cu un aer mereu buimăcit şi lipsit de apărare în messer Nicia şi Dumitru Palade, cu prezenţa sa atât de concisă în contrastul dintre demnitate ţinutei şi ridicolul situaţiilor (Duhovnicul Timoteos). Li se alătură cu temperament Carmen Ciorcilă (Sostrata), Mihai Coadă, inteligent şi mobil în Ligurio, Mihai Răducu, actor de mare agilitate în valetul Siro şi Corina Druc, decorativă în rolul pasiv al frumoasei greu accesibile (Lucrezia).

Ludmila Szekely Anton (1955, Moscova): **Castelana** de Leo Goldberg (T. Evreiesc de Stat. 1990). **Mătrăguna** de Niccolo Macchiaveli (T. Toma Caragiu, Ploieşti, 1995)

Lucian Sabados

Cafeaua domnului ministru. Abandonând cu bărbăţie acrobaţiile intertextualiste din **Doamna Bovary sunt ceilalţi** şi **Pescăruşul din Livada cu vişini,** Horia Gârbea atacă actualitatea românească în cheie satirică. Caragiale, Muşatescu, Mazilu, îi şoptesc la ureche replici, idei, personaje. Cum **actualitatea** înseamnă pentru scriitorul satiric politică şi sex, vom avea şi aici un ministru care se hârjoneşte cu şefa de cabinet în jurul unei cafele. **Cafeaua domnului ministru** sau **Rigor mortis** trădează în bună măsură programul intertextualist al lui Horia Gârbea. Exprimă mai curând nevoia autorului de a fi prezent în evaluarea societăţii româneşti contemporane. Arta deformării contururilor este incontestabilă, caricatura - enormă, dar atât de exactă încât seamănă perfect cu realitatea. Acţiunea se petrece într-un minister provizoriu, pe cale de a primi un nume."Nu are decât o denumire provizorie" – se amuză Horia Gârbea. Când o să capete o denumire definitivă or să ne comunice". Un ministru improvizat, şefa de cabinet şi patroana de bordel sunt cele trei personaje ce reuşesc să dea o imagine comică haosului administrativ contemporan. Inflaţia de guvernanţi, birocraţia goală de conţinut, corupţia dar, mai ales, "intrarea în Europa", sunt sloganurile politice pe care le ridiculizează dramaturgul. Obţine efecte comice din familiaritatea între polul de sus al societăţii –ministrul şi polul de jos –patroana de bordel. Este aici o intimitate socială abjectă prin care Horia Gârbea deplânge ridicolul unei societăţi în curs de stratificare. De fapt, ministrul său seamănă binişor cu Păcală şi Tândală, guvernanţii incapabili şi corupţi ai lui Alecsandri din **Sânziana şi Pepelea**. Este plângăcios şi răsfăţat ca miniştrii lui Matei Vişniec din **Ţara lui Gufi** pe care un alt împărat îi tratează cu

dulciuri şi pufuleţi. Horia Gârbea lucrează foarte eficient în formula comicului morbid. Cafeaua, îndelung amânată, solicitată de ministru va fi băută de patroana de bordel. Este un aparent colaps, prilej pentru autor să se joace "de-a moartea" pe o bună porţiune a piesei. Ne amintim că Friederich Dürrenmatt spunea ceva pe cât de amuzant, pe atât de adevărat despre conflictul dramatic: dacă doi oameni stau de vorbă la o cafea, asta nu înseamnă teatru. Doar dacă spectatorul ştie că într-una din ceşti s-a pus otravă. **Cafeaua** lui Horia Gârbea are cu siguranţă o doză de otravă, dar ucide patroana de bordel venită să ceară socoteala ministrului, ca unui vechi client, că i-a închis stabilimentul. Conspiraţia Statului împotriva iniţiativei private, în viziune burlescă... Ceea ce rezultă din mica anecdotă este un personaj: ministrul. Un complexat, cu un trecut "încărcat" în chip freudian, obsedat de "mâna albă a mamei" care "a violat un văcar" şi "se ţine cu şeful de post". De fapt, un timid nevrotic şi asasin indirect, bine prins, uneori, de actorul Ion Coman. Spectacolul lui Lucian Sabados începe promiţător, cu ministrul care face pasienţe şi cu şefa de cabinet în stare de transă. Sunt câteva minute care ne vorbesc fără cuvinte despre starea de halucinaţie în care trăim, uitându-ne unii la alţii cu aerul stupefiat că nu e adevărat ce se întâmplă. Dar, într-un fel inexplicabil, piesa lui Horia Gârbea începe în momentul când se termină spectacolul lui Lucian Sabados.

Lucian Sabados (1956, Ploieşti): **Arta adulterului** de Pierre Chesnot (1992), **Nud cu vioară** de Noel Coward (1993), **Bărbierul din Sevilla** de Beaumarchais (1993), **Nunta lui Figaro** de Beaumarchais (1998), **Bătrâna doamnă şi fluturele** de Nicolae Breban (1999), **Soţia mea, Maurice** de Raffy Shart (2000), **Cafeaua domnului ministru** de Horia Gârbea (2000), **Chinezii** de Michael Frayn (2001), **Casa Zoicăi** de Mihail Bulgakov (2001), **Oglinda înşelătoare** de Federico Garcia Lorca (2001), **Petrecere într-un pian cu coadă** de Mihai Ispirescu (2001), **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale (2002), **Bădăranii** de Carlo Goldoni (2002), **Burghezul gentilom** de Molière (2003), **Peripeţiile bravului soldat Ivan Turbincă** după Ion Creangă de Radu Macrinici (2004) – T. de Stat Toma Caragiu, Ploieşti.

Ştefan Iordănescu

Noaptea încurcăturilor. Comedie în dulce stil clasic, **Noaptea încurcăturilor** se încheie convenţional cu o sarabandă nupţială. Tânărul Marlowe o peţeşte, orbecăind printre qui-pro-quo-uri şi deghizări pe Kate, prietenul său John Hastings este nerăbdător să o vadă pe Constance, Tony Lumpkin, livrat de părinţi aceleiaşi Constance, visează la o ţărancă trupeşă din vecini, iar autorul nu îi dezamăgeşte pe nici unul dintre ei. Ştefan Iordănescu nu face decât să argumenteze cu lux de amănunte aceste febre nupţiale. În acest sens, lectura sa este relativ fidelă, riguroasă şi consecventă.

Un decor ascuns sub huse cenuşii pe care îl dezvăluie actorii într-un prolog (autor decorului, Doru Păcurar), ne introduce într-un labirint vegetal a cărui abundenţă tropicală emană un abur de senzualitate toropită. Ghirlande suspendate obturează accesul şi aruncă un văl de mister asupra peripeţiilor. Oglinda tremurătoare a unui iaz la care se fac frecvente timiteri în text, aruncă reflexe rafinate asupra decorului şi spoturi de lumină explodând intermitent din hăţişul scenei, subliniază intrarea personajelor. Regnul vegetal este în plină expansiune încât sufocă "regnul" civilizaţiei: urmele unui cufăr şi colţul unui scaun abia se mai văd, înecate de ierburi şi pământ. Totul se petrece pe un sol de câlţi care înăbuşă paşii, străbătut în două locuri de spetezele unor paturi metalice. Un pat de pământ şi unul de apă, iată metafora posibilă a unei nunţi a regnurilor. În intenţiile sale spectacolul susţine ideea decorului: de la un capăt la altul, vom asista la variaţiuni pe aceeaşi temă a febrilităţii cuplurilor. Cele mai inocente conversaţii de salon din comedia lui Goldsmith, se transformă în asalturi amoroase, iar istoria unui timid vindecat de infirmitatea sa prin puterea dragostei, devine radiografia lipsită de ipocrizie a unei chemări a firii. Materia, eliberată de pudori şi convenţii, aşa cum apare ea în decor, se răsfrânge parcă, asupra fiinţelor umane şi "noaptea încurcăturilor" devine o noapte a nunţilor. Scoasă din interioarele conacului Hardcastle, unde se petrece acţiunea piesei şi situată în amploarea unei naturi cotropitoare prin vitalitate, **Noaptea încurcăturilor** se îndepărtează de convenţionalism şi se apropie de neconformismul unei feerii shakespeariene, nu pentru că ar avea inocenţa unei feerii, ci pentru atotputernicia acestei magii a erosului care guvernează în obscuritate. Dincolo de orice obiecţii posibile, un lucru e sigur: regizorul a ştiut să impună un climat în care personajele se mişcă ireal, ca purtate de vrajă. Te-ai fi aşteptat, de aceea, ca finalul să se petreacă în zorii zilei cînd eroii, ieşiţi de sub puterea vrajei, se trezesc uimiţi de propriile rătăciri. Regizorul a preferat, însă, (de data aceasta cu mai puţină rigoare) să se abată de la cursul consacrat al spectacolului şi să pretindă, fără alte argumente în afara finalului în sine (de o remarcabilă frumuseţe teatrală), că întreaga construcţie este un imn dedicat eliberării lui Tony Lumpkin de servituţile minoratului, ale unei căsătorii cu de-a sila şi ale propriei incongruenţe. Între aceste premise şi finalul atât de divergent se scurg două ore de teatru fără sare şi piper, de monotonie în agitaţie. În această privinţă, este greu de delimitat raportul de culpe dintre actori şi regizor. Este cert, asistăm la un spectacol de comedie, bazat mai curând pe enormitatea situaţiilor decât pe inventivitate comică. Eforturile pe care le fac actorii sunt evidente, dar efectele, sărăcăcioase. Se joacă crispat, cu sufletul la gură. Actorii nu-şi oferă o clipă de răgaz în care să calculeze "loviturile" şi pierd, de regulă, momentul acela unic când trebuie sau nu să arunce poanta, totul fiind în cele din urmă de o aritmie obositoare. Vasile Grădinaru (Hardcastle) este mereu apoplectic şi sufocat de propria agitaţie, Doru Iosif (Tony Lumpkin) înţelege să coloreze partitura cu gesturi, grimase şi bâlbâieli exasperante prin naivitate, Dan Covrig (Henry Marlowe) este posomorât şi greoi,

Virgil Müller, (Hastings), deşi mai bine plasat, este congestionat şi dispus să parodieze cu superficialitate personajul. Oarecare linişte şi siguranţă aduc, paradoxal, doi dintre interpreţii rolurilor secundare: Alex Ferăscu (Cârciumarul) şi Teodor Vuşcan (Sir Charles Marlowe). Cu mult mai firesc au jucat actriţele Gabriela Cuc (şireată şi graţioasă în Kate Hardcastle), Mona Ţâna (cu umor firesc în Constance), Emilia Jurcă (forţând efectele caricaturale în Dorothy Hardcastle). Păstrăm ca pe o valoare a spectacolului, arta lui Ştefan Iordănescu de a crea atmosferă .

Ştefan Iordănescu (1958, Timişoara): **Peer Gynt** de Henrik Ibsen (Studioul Casandra, 1984). **Noţiunea de fericire** de Dumitru Solomon (1985), **Vrăjitorul din Oz** de Frank Baum (1986), **Garden Party** de Vaclav Havel (1990), **Domnişoara Iulia** de August Stündberg (1997) -T.N. Timişoara. **Aceşti îngeri trişti** de D.R.Popescu (1987), **Noaptea încurcăturilor** de Oliver Goldsmith (1987), **Traversarea Niagarei** de Alonso Allegria (1988), **D-ale carnavalului** de I.L. Caragiale (1988), **Angajare de clovn** de Matei Vişniec (1992), **Ulyssindbad** de Xenia Karagheorgheopoulou (1993), **Viaţa e vis** de Calderōn de la Barca (1994), **Somnoroasa aventură** de Teodor Mazilu (1995), **Măsură pentru măsură** de William Shakespeare (1996), - T. de Stat, **Omul nu-i supus maşinii** de Tudor Popescu (1989), **Troilus şi Cresida** de William Shakespeare (1989) - T. Tineretului, Piatra Neamţ. **Ultima noapte a lui Socrate** de Stefan Ţanev (1992) – T. Levant, Bucureşti. **Macbeth** de William Shakespeare (1999) -T.N. Târgu Mureş. În străinătate: **Angajare de clovn** de Matei Vişniec (1998) –Piccolo Teatro.

Tudor Chirilă

Delirul lui Spiridon Necşulescu. S-ar părea că, după I.L. Caragiale, cel mai jucat dramaturg român este Tudor Muşatescu, dar numai cu o mică parte din piesele sale (**Titanic Vals, Escu, Sosesc deseară,** uneori **Profesorul de franceză** şi cam atât). **Titanic Vals**, mai ales, continuă să stârnească imaginaţia regizorilor chiar sub forma controversei sau a parodiei. Debutul lui Tudor Chirilă stă sub semnul polemicii declarate cu piesa lui Muşatescu: spectacolul este bogat în soluţii dar infidel şi păstrează urmele luptei cu textul din care învingător iese regizorul doar prin eludare. Elogiul onestităţii (Spiridon Necşulescu), al spiritului de sacrificiu şi "virtutea răsplătită", întreg acel "totul e bine când se sfârşeşte cu bine" din comedia lui Muşatescu, nu îl pot amăgi pe tânărul Chirilă care vede lumea în mecanismele ei culpabile şi nu conciliatoare. Nu vom vedea în spectacolul său un Spiridon modest şi cumpătat a cărui ascensiune socială este o recompensă morală, o răsplată a virtuţii ci un periculos strateg al puterii. Nici Gena, această fiinţă care depăşeşte propria infirmitate cu o teribilă forţă morală nu este credibilă în viziunea lui Tudor Chirilă. Ea a devenit o femeie voluntară şi suspicioasă, la fel ca întreaga familie Necşulescu, odioasă şi coruptă. Pentru a obţine aceste distorsiuni, regizorul este obligat să facă

retuşuri decisive în text, de la simple omisiuni, la răstălmăcirea prin declamaţie (monologul final al lui Spiridon, rostit pe contrasens de Vasile Vasiliu, cu autoritate distantă, în locul înţelepciunii oneste din original) şi, de aici, la caricatura necruţătoare. Îl ajută foarte mult costumele şi decorul lui Dan Potra care subliniază contrastul dintre cele două lumi pe care le traversează Necşuleştii. O sărăcie mizerabilă în prima parte, în locul decenţei mic burgheze din text (Traian spală sticle, să încropească bani pentru pasiunile sale hipice) şi o altă lume a cărei indolenţă e reprezentată, pe cît de amuzant pe atât de expresiv, printr-o masă de biliard în jurul căruia se desfăşoară conversaţia, în partea a doua. Finalul este previzibil, dar la urma urmei, convingător. Parvenirea Necşuleştilor nu mai este binemeritată ci alarmantă. Modestia lui Spiridon Necşulescu este o strategie electorală extrem de abilă, spune Tudor Chirilă, succesul îi ia mintile, cade în manie imperială rostind un discurs "statuar". Spiridon Necşulescu, ultimul bastion al bunului simţ, cade în delirul supremaţiei. Deşi ornat cu detalii ostentative, acroşeuri (celebra pălărie a lui Spiridon este o tichie verde, posteriorul locotenentului Stamatescu este peticit cu o inimă de stofă roşie, Spiridon însuşi apare în final într-o togă romană cu tiv purpuriu), spectacolul este consecvent în argumentaţie.

În căutarea lui Blaga. Un spectacol plin de erori, ca întreg, inexactităţi de cronometrie şi dezastre artistice în final, dar cu un simţ al unităţii spirituale imediat transferată în plan artistic, realizează Tudor Chirilă cu **Ivanca**, aceasă piesă atipică a lui Blaga. Sunt aici două lumi: cea a plăsmuirilor angelice ale pictorului Luca şi cea a certitudinii simţurilor, pe care o expune, nemilos, tatăl. "Nu eşti făcut pentru viaţă, fiule!", este refrenul întregului spectacol. Exaltarea energiei vitale care se afirmă în dauna chemării spirituale, sunt termenii conflictelor dramatice de tip blagian cu o asemenea deschidere încât în interiorul lor poţi descoperi totul sau nimic. Ca şi în **Tulburarea apelor**, există aici un preot (Tatăl), supradimensionat pe latura sexuală care complică încă o dată lucrurile, vorbind despre religia păgână a instinctelor. O religie pe care omul simplu o celebrează firesc, dar Luca o respinge cu oroare. Drama este un strigăt de neputinţă al spiritului zdrobit de puterea tenebroasă a instinctului vital. Tudor Chirilă pătrunde în hăţişurile unei drame a creaţiei (pictorul Luca), mereu învinsă de autoritatea oarbă a procreaţiei (Tatăl). Filtrul lecturii este extrem de fin şi cerne banalităţile ideologice acumulate de comentariile la opera lui Blaga, lăsând să treacă doar patetismul creatorului în lupta cu sine şi cu himerele sale. Sângele pe care Luca îl pune pe pânzele sale, în spectacolul lui Tudor Chirilă, deşi pare o soluţie regizorală simplă, este o cale spre teoria creaţiei înţeleasă ca jertfă, ca sinucidere. Spectacolul este conceput ca o agonie, mişcarea e coregrafiată, lentă, descompusă, ca într-un film rulat cu încetinitorul, ca şi cum personajele s-ar mişca într-o irealitate a conştiinţei, istovită de propriile dileme. Sigur, regizorul nu are un instrument de măsură infailibil, de unde şi "abuzul de stil" din prima parte, hieratismul excesiv al imaginii şi, în final, chiar o gafă: Tatăl zdrobeşte cu cârja "lumea de îngeri" pictată de Luca. Regizorul operează şi redistribuiri de

texte şi identităţi. Nu Tatăl este preotul, ci Dinu. Un alt preot care, în coşmarurile lui Luca se transformă în diavol. Cu toate inconsecvenţele, spectacolul este blagian prin dilema violentă dintre materie şi spirit.

Furtuna pe scurt. Piesă somptuoasă cu imaginarul supradimensionat, **Furtuna** lui Shakespeare este în bună parte situată în magic, proiecţiile comandate de Prospero fiind cum nu se poate mai pretenţioase tehnic. Precaut, Tudor Chirilă nu se confruntă cu planul magic ci confecţionează o versiune prescurtată. Este comprimată figuraţia, dispar câteva personaje (Francesco, zeiţele Junona, Ceres şi Iris, etc.), sunt economisite efectele dinamice, poate şi din cauza decorului rigid (Mihai Ciupe) înţepenit, cu un schelet de acoperiş lemnos planând deasupra scenei şi două panouri înalte abia glisând, în fundal, închizându-se şi deschizându-se asupra "peşterii" lui Prospero. O trapă supraluminată, în avanscenă, spune mai mult decât restul decorului: este poarta de acces a muritorilor ce urcă din bolgiile terestre spre lumea mirifică a lui Prospero. Porţiunile imaginare fiind eliminate, reprezentaţia este lipsită de elementul fabulos determinant. Lectura textului este, însă, riguroasă, cu anumite percepţii originale, introduse cu discreţie, poate chiar cu zgârcenie. O relaţie surprinzătoare se stabileşte între Prospero şi Ariel, bazată, parcă, pe o selecţie afectivă (spectacolul se încheie cu tânguirea lui Prospero, îndurerat de plecarea lui Ariel), merita să fie mai amănunţită. Ritmul este decis de actorul Ion Mâinea (Prospero) care declamă academic cu gesticulaţie amplă şi frazare nobilă. E un bonom acest Prospero al lui Ion Mâinea, cu riscul chiar de a fi mai puţin convingător ca savant, îmblânzitor al forţelor oculte. Magicianul este umbrit de familist. Un tată de excepţie şi, poate, un viitor bunic din vocaţie. Prospero pare contaminat de senzualitatea lui Ariel, interpretat de Elvira Platon. Duhul străveziu al lui Shakespeare este, la Tudor Chirilă, o apariţie, nu numai materială, ci şi senzuală, încât ai impresia că, nu forţele oculte, ci principiul feminin întrupat în Ariel îl ajută pe Prospero. Cu totul misterios acest Ariel al Elvirei Platon. Apariţiile sale în atitudini contorsionate, lascive, mai aproape de sol decât de văzduhul în care locuieşte spiriduşul shakespearian, sunt mai mult telurice decât siderale: ai zice, o versiune feminină a unui Caliban seducător. Elvira Platon este o actriţă de temperament şi distribuirea ei în rolul translucid al lui Ariel rămâne una dintre enigmele spectacolului. Tiberiu Covaci, în Caliban, nu depăşeşte pitorescul de stradă pentru că se lasă antrenat în jocul etilic mult prea realist al beţivanilor Stephano şi Trinculo, uitând originea magică a personajului. Rolurile generoase pentru actori ale celor doi invită la exces dar Daniel Vulcu şi Petre Panait marchează câteva momente bune de teatru. Într-un plan estompat, dar plin de poezie, se mişcă graţios, uimită şi virginală. Miranda interpretată cu sensibilitate căutată de Oana Mereuţă, acompaniată cu bunăvoinţă de Dorin Presecan (Ferdinand). Din suita regelui Alonso, doar Eugen Ţugulea are relief teatral.

Don Juan moare de ciumă. O dramă obscură, o "moralitate" medievală a călugărului spaniol Gabriel Tellez semnată cu pseudonimul devenit celebru Tirso de Molina, relata povestea pilduitoare a unui nobil spaniol care va fi înghiţit de flăcările

iadului pentru că toată viaţa nu făcuse altceva decât să profite de întuneric pentru a seduce femeile inocente. Parabola călugărului spaniol va aprinde imaginaţia celor mai inteligente condeie europene iar personajul său, nesăţiosul Don Juan va deveni un mit, o unitate de măsură. Cum însă "miturile se regândesc între ele" Don Juan a fost confruntat cu alte "unităţi de măsură" al umanităţii: Faust, Don Quijote, Marchizul de Sade. La drept vorbind acest Don Juan al lui Molière este un începător în comparaţie cu performanţele contemporane de erotism şi apostazie. El o părăseşte pe Dona Elvira după ce o ademenise să renunţe la viaţa monahală, apoi înşeală buna credinţă a celor două tinere ţărănci Charlotte şi Mathurine care abia aşteptau să fie înşelate şi, din când în când, îşi îngăduie mici răbufniri, nici măcar ateiste ci raţionaliste, cum ar fi răspunsul la întrebarea lui Sganarelle "în ce crezi". "Cred – răspunde liber cugetătorul – că doi şi cu doi fac patru şi cu patru fac opt". Cuvintele despre Don Juan sunt mai grave decât faptele sale, iar acuzaţiile mai prăpăstioase chiar decât cuvintele. Sunt de înţeles tentativele, dacă nu de înoire, cel puţin de proporţionare a culpelor lui Don Juan cel anatemizat de Tirso de Molina. Primul care îl "proporţionează" este Molière însuşi care îl condamnă de formă, fără a-şi ascunde pornirile de simpatie pentru neconformistul său personaj. Cu timpul, Don Juan a devenit subiect de speculaţie teoretică, pierzând câte ceva din substanţa umană pe măsură ce devenea subiect de meditaţie teoretică. Este şi cazul unui spectacol onorabil ca acela al lui Tudor Chirilă. Un exerciţiu intelectual bazat pe o speculaţie a lui Antonin Artaud în legătură cu epidemiile de ciumă care stimulează energiile umane, asemenea teatrului. Artaud pornea de la anatema aruncată de Sfântul Augustin asupra ciumei şi teatrului. Deşi în text nu este vorba de ciumă decât în înjurătura preferată a lui Don Juan ("lua-te-ar ciuma de limbut"), Tudor Chirilă montează toată acţiunea piesei în timpul unei epidemii de ciumă. Ciuma, erosul, teatrul, iată cel puţin trei elemente rebele ce nu se lasă alăturate într-un efect comun. Imaginea scenică realizată de Mihai Ciupe nu se lasă, nici aceasta, contemplată în deplină libertate, spectatorii fiind campaţi pe scenă, în proximitatea actorilor fiind lipsiţi, astfel, de perspectiva asupra ansamblului. O trapă cu grătar de lemn practicată în centrul spaţiului de joc rămâne o enigmă prin nimic relevată. Este şi un aer de fostă avangardă în gustul pentru costumele zdrenţăroase, pentru afişarea convenţiei (statuia Comandorului nu e statuie ci o dâră albastră de lumină în fundal) dar nici aceasta nu este consecventă, dovadă materialitatea altor elemente de decor. Un spectacol ale cărui principii (ţinând tot de "fosta avangardă") par a fi elipsa şi metonimia. Nu ştii niciodată cu exactitate de ce îşi pune sau îşi scoate mantaua Don Juan, ce rost au excesele vocale şi mişcarea târâş. Urmăreşti spectacolul cu interes doar pentru că Marius Bodochi este un Don Juan lucid, cu o distincţie aristocratică a ţinutei, zeflemist dar nu maliţios, seducător pe toată epuizanta întindere a partiturii. Este acompaniat de un Sganarelle croit pe aceeaşi măsură (Dorin Andone), suplu, vivace, comunicativ şi atât de fratern încât pare un alter ego al stăpânului său. Bine gândită relaţia dintre cele două personaje: confidenţială, reciproc tolerantă, polemică mai

mult de ochii lumii, crescând până în finalul tragic în care Sganarel poartă leşul stăpânului său. Replica sa de un cinism aparent ("mie cine îmi plăteşte simbria?") sună ca o stupiditate a disperării. Oricare ar fi incongruenţele spectacolului el stă în picioare susţinut de acest câmp de forţă. Gheorghe M. Nuţescu interpretează cu solemnitate pe Don Luis dar şi statuia Comandorului. O identitate neaşteptată cu un efect surpriză. Bucur Stan/Don Carlos şi Ion Marian/Don Alonso, încălzesc atmosfera cu un comic gros, nu neapărat inoportun. Vasilica Stamatin parodiază şiretenia şi naivitatea Charlottei, iar Diana Cozma ezită între dramă şi comedie, între rolul scris şi cel jucat, în Mathurine. Străvezie, nobilă, poetică este Ioana Blaga în Dona Elvira. Te întrebi de ce, totuşi, un personaj atât de puternic colorat, trăind într-o lume grea de simţuri, îi inspiră lui Tudor Chirilă un spectacol atât de sever.

Moartea ca o pisică albă. Una dintre numeroasele drame post-totalitare ale lui D.R. Popescu, **Mireasa cu gene false** nu este scrisă în trei sau cinci acte după cele două principii numerice de organizare a universului ce ne sunt cunoscute, ci în opt. Peste o sută cincizeci de pagini de carte în care artistul meditează cu răceală, cu tandreţe, cu furie, cu scepticism asupra unui destin naţional mereu pus la încercare. Eroii - deşi nu lipsiţi de semnificaţii sau relief individual - devin cu insistenţă (ca în **Mormântul călăreţului avar**, dar nu numai), fragmentele risipite ale unui destin comunitar, dacă nu chiar ipoteze asupra acestui destin românesc în cazul relaţiei Zeno-Sotir. Se discută şi se dispută. Sunt în dispută atitudini şi comportamente pragmatice de împrumut occidental (Sotir, întreprinzătorul de utopii turistice dunărene, atins de morbul poeziei) cu o metafizică orientală asupra vieţii şi morţii, reprezentată de Zeno, "pictorul de fluturi" . Toate acestea, localizate la acea răscruce de continente de la Gurile Dunării a căror prezenţă în text este, nu numai emblematică, ci iremediabilă şi opresivă ca o fatalitate. Există o metafizică a Dunării în ultimele texte ale lui D.R.Popescu ce se insinuează ca o componentă a unei perpetue încercări de definire a "matricei stilistice româneşti". Autorul îşi asumă un destin dunărean asemenea lui Vintilă Horea cu romanul **Un ţăran la Dunăre.** Se inserează actualităţi de stradă rostite pe tonul unei "eternităţi nestatornice", se frunzăreşte istoria naţională de la cele mai îndepărtate pamflete împotriva neamului valahilor ale istoriucului Kekaumenos, bunăoară, până la Ceauşescu, se cultivă asocierea surprinzătoare de date şi informaţii, dar, din cuvinte se nasc imagini şi din imagini, o lume româno-dunăreană cu un relief presant, constrângător. În comportamentul erotic al Riţei, **mireasa cu gene false,** văduva iubitoare căreia i se refuză destinul Clitemnestrei, în bărbăţia zeflemistă a lui Bebe, **lupul de mare,** în asceza arheologică a Frusinei, care vrea să descopere mormântul pierdut al poetului Ovidiu, în epicureismul religios al preotului Argăseală, descoperim media, nu vârful, unei lumi româneşti curgătoare, (mereu aceeaşi în schimbare) ca valurile Dunării. Este, pe o anumită latură, o lume kitsch, silită să nu creeze ci să imite prost, condamnată, parcă pentru totdeauna, la complexul cultural al Chiriţei. **Complexul Chiriţei** se concentrează mai ales în atitudinile Riţei, în limbajul ei colorat, ici-colo, cu câte un

darling, sau în iubirea sa tomnatică pentru Bebe, ca o romanţă de vodevil. Tudor Chirilă reţine o bună parte din text, fără a pierde esenţialul: acea lume patetică şi mizerabilă în care toate sunt schimbătoare în afară de moartea care se strecoară **ca o pisică albă,** cum sună una din temele cele mai frecvente ale dramei, pe care Chirilă o urmăreşte cu obstinaţie şi o dezvoltă, o aprofundează prin evoluţia exemplară a lui Anton Tauf (Bebe), de la zeflemeaua morţii la moarte şi, nu mai puţin, prin excepţionala priză la real a Melaniei Ursu/Riţa şi forma bună a lui Bucur Stan. O lume confecţionată din vechituri şi rudimente, din improvizaţii. Este ceea ce lasă să se înţeleagă şi decorul compus de regizor însuşi, alcătuit din elemente de strânsură: un butoi de benzină transformat în rezervor de apă, un pat mizerabil pe care calcă toată lumea, etc. Ceea ce lipseşte cu siguranţă acestui decor strict regizoral, este tocmai obsesia dunăreană de care vorbeam, după cum latura spirituală a textului, reprezentată de perechea Zeno-Frusina, este grav amputată, ori pare astfel datorită interpreţilor (Ioan Coman şi Irina Wincze) care, şi ei, la rândul lor, pot să pretindă că relativa lor pasivitate se datorează textului. Dar debutul lui Ioan Isaiu în Sotir merită a fi semnalat ca o promisiune pentru genul de actor liric. În general, regizorii de premiere absolute sunt pionieri şi, uneori, martiri ai primei versiuni scenice din cauza absenţei termenilor de comparaţie, a reperelor şi referinţelor teatrale. În cazul lui Tudor Chirilă, această "lege" a premierei absolute, funcţionează parţial: înţelepciunea limbajului, forţa imaginii (uneori, în exces) şi conciziunea rămân calităţi indiscutabile ale acestei prime versiuni scenice.

Două milenii de creştinism. Teatrul Naţional din Craiova serbează două milenii de creştinism cu o dramă religioasă, **Perpetua şi Felicitas.** Nu este unul din acele mistere (sau misterii) creştine ce acompaniau ritualurile catolice medievale, ci un scenariu scris de Tudor Chirilă, numai bun de tipărit într-o broşură, alături de caietul program, dată fiind sărăcia bibliografică românească în acest domeniu. Scriind o dramă religioasă, Tudor Chirilă face muncă de erudit. Nu se mulţumeşte doar să pună în dialog martiriul celor două matroane din Cartagina romană, Perpetua şi Felicitas, convertite la creştinism şi aruncate la fiare, ci implică şi alte surse rarisime: referinţe biblice, relatarea unui martor ocular al sacrificiului, versuri din poeţii latini Tibul şi Properţiu. Formula este a **piesei –proces.** Un proces îndreptat împotriva unor oameni fanatizaţi de dogma creştină care preferă să moară decât să abjure. O frază din text îţi provoacă memoria: "Ei nu se tem de moartea lor ci de moartea de după ce au murit". Într-adevăr, nimeni nu speră mai mult în "viaţa de dincolo" decât creştinii. Regizorul, bine servit de muzica lui Cristian Misievici, compune un ceremonial amplu în care Nataşa Raab obţine performanţe vocale, psalmodiind în ebraică misterioase cuvinte din cărţile sfinte, într-un refren arhaic şi penetrant. Un spectacol complex, elaborat, solemn, cu imagini marcante (botezul, lupta sfintei Perpetua cu balaurul, sacrificiul) desfăşurat "cu încetinitorul", de la paşii descompuşi ai figuraţiei până la mişcările "neterminate" ale soldaţilor torţionari. Din loc în loc, imaginile împietresc în poze de grup statuar. Parcă răsfoieşti un

album ce obligă memoria să se oprească din când în când pentru a fixa momentele cruciale din timpul procesului. Ozana Oancea (Perpetua) rosteşte textul într-o poză profetică, cu o gracilă coregrafie a corpului, în timp ce Mirela Cioabă (Felicitas) preferă un joc mai realist, mai robust. Este greu să faci distincţii individuale într-un spectacol colectiv, compus în cea mai curată descendenţă a lui Silviu Purcărete, ce restituie rumoarea, vaietele şi iluminările acestei masive hipnoze colective care a fost creştinismul primitiv. Nu se aud cu claritate versurile, probabil nobile, rostite de Valer Dellakeza, iar înălţarea la ceruri a unui manechin ce reprezintă corpul neînsufleţit al lui Saturninus este de un comic involuntar.

Neguţătorul din Veneţia de Shakespeare este o anecdotă sinistră despre un evreu, nu doar lacom de bani ci şi feroce şi carnasier. În literatura română doar Caragiale cu a sa **Pastramă trufanda** se apropie de comicul antropofag din piesa lui Shakespeare. Povestea bunului negustor veneţian Antonio şi a cămătarului Shylock care îi cere contra unui împrumut de trei mii de ducaţi "o bucată de carne de lângă inimă" creează o stupefacţie la care Shakespeare nu oferă nici un răspuns, nici o alinare. Reminiscenţe canibale sau excese ale unui autor despre care nu se poate spune că s-a ferit de orori şi atrocităţi. A decupa o bucăţică de carne de lângă inimă este, oricum, un fleac pe lângă ospăţul la care Titus Andronicus oferă împărătesei Tamora delicatese preparate din carnea fiilor ei. Nedumeririlor stârnite de Shakespeare, regizorul le adaugă pe ale sale. Nu s-a rupt încă de ritualurile creştine din **Perpetua şi Felicitas** şi vede în **Neguţătorul din Veneţia,** nu un caracter ci un simbol al urii împotriva creştinismului. De aceea vom asista la procesiuni creştine, recitative şi litanii, actriţe încremenite în atitudini de **mater dolorosa**, toate, parcă din alt spectacol. De ce Tubal, omul la toate al lui Shylock este interpretat în travesti de Mihaela Rădescu? De ce decorul are o punte peste primul rând de scaune niciodată folosită? Şi, legat de acelaşi decor (Carmencita Brojboiu), ce reprezintă şomoioagele de flori din stânga şi dreapta scenei? De ce "bufonii" divinei Portia sunt trei tinere ce şerpuiesc pe scenă pe toată durata spectacolului ? De ce Ozana Oancea (Portia) îşi ataşează, uneori, o gheară metalică asemenea unui personaj din viziunile lui Bosch când ea este numai iubire şi inteligenţă? Tot atâtea întrebări fără răspuns. Nu pentru că ne-ar plăcea contextele explicative, cu răspunsul la vedere, dimpotrivă. Un spectacol incoerent este, însă, la fel de jenat ca şi unul explicativ. Problema spectacolului este tocmai succesiunea de enigme care nu ascund nimic. Ne plac enigmele care formulează coerent o întrebare sau deschid calea spre răspuns.

Tudor Chirilă (1960, Oradea): **Titanic Vals** de Tudor Muşatescu (T.N. Târgu Mureş, 1989), **Ivanca** de Lucian Blaga (T.de Stat, Oradea, 1992), **Furtuna de William Shakespeare** (T. de Stat, Oradea, 1993), **Don Juan** de Molière (T.N. Cluj Napoca, 1993), **Mireasa cu gene false** de D.R. Popescu (T. N. Cluj Napoca, 1995), **Perpetua şi Felicitas** (T.N. Craiova, 2000), **Neguţătorul din Veneţia** de William Shakespeare (T. Mic, 2002).

O scrisoarea pierdută. La Chişinău lumea nu este atât de relaxată încât să agreeze depolitizarea lui Caragiale şi transformarea operei sale dramatice în obiect de admiraţie estetică, aşa cum s-a întâmplat, în cele din urmă, la Bucureşti cu **O noapte furtunoasă** în regia lui Felix Alexa. Deşi este un pamflet politic îndreptat împotriva "neocomunismului" din Basarabia, trecând, în final de la sârba moldovenească la Internaţionala lui Poitier, **Scrisoarea pierdută** de la Chişinău are şi un stil teatral, nu numai unul politic. Intri în lumea circului: un cort în miniatură, specific circului ambulant, înconjurat de papagali de butaforie ce rostesc, din off, refrene din comedia lui Caragiale: "nu voi să ştiu de Europa", "vom lupta împotriva guvernului", etc. Totul este o trimitere la manifestaţiile masive împotriva guvernului pro-rus din primăvara lui 2002, motiv pentru care se spune că spectacolul a avut un succes de public incendiar la vremea premierei. Chiar dacă tensiunile politice s-au destrămat, **circul** creat de Alexandru Grecu pe textul lui Caragiale, rămâne o formulă de spectacol respectabilă. Actorii joacă gros, descoperit, asmenea unor actorilor de circ. Viorel Cornescu/Tipătescu, este clownul impulsiv, isterizat până la apoplexie de obrăznicia lui Caţavencu, Mihai Curagău/Trahanache este bâlbâit, Jean Cucuruzac/Ghiţă Pristanda (beneficiarul unui vast sistem de corupţie în care banii colectaţi de poliţist se împart cu Tipătescu) este un August Prostul, o namilă neroadă dar periculoasă, mereu cu un rânjet sinistru, rău prevestitor în finalul electoral, Valeriu Cazacu/Caţavencu este un Don Quijote deşirat şi onctuos, iar Sergiu Finţi şi Igor Munteanu construiesc tandemul de un comic violent Farfuridi-Brânzovenescu. Compoziţia comică cea mai semnificativă îi aparţine lui Ion Grosu/Agamiţă Dandanache, îmbrăcat de sus până jos în roşu aprins, cu o caschetă roşie cu clopoţei ce exprimă şi obsesia călătoriei ("Închipuieste-ţi, să vii pe drum, cu birza ţinţi postii, hodoronc-hodoronc, sdronca-sdronca... clopoţeii...") dar şi clopotele schimbărilor roşii de la Chişinău. Agamiţă nu mai este grecul degenerat pe care îl ştim (degenerat pentru că nu mai este Agamemnon ci diminutivat epigonic) ci un politician basarabean sadea ce emană un miros atât de urât încât toată lumea se clatină în apropierea lui. În sfârşit, Luminiţa Gheorghiţă este cea mai sexi Zoe pe care am văzut-o până acum. Chiar dacă nu aduce noutăţi în structura personajului, este acea Zoe capabilă să învârtească pe degete soarta judeţului. Se joacă deschis, caricatural, pe excese scenice şi vocale într-o lume a circului pe care o conturează şi costumele create de Rodica Bargan şi Lilia Căruţă. Costume în culori pure ce completează cromatica vie a papagalilor politici, costume divizate în jumătăţi distincte ce afirmă natura duplicitară a personajelor.

Grecu, Sandu/Alexandru (1960, Colibaşi-Cahul, Basarabia): **Soacra cu doua nurori** după Ion Creangă (T. Alexei Mateevici, Chişinău), **Metamorfoze** de Ovidius, **Comediantul** de Mihail

Bulgakov, **Ciuleandra** de Liviu Rebreanu, **Maestrul şi Margareta** de Mihail Bulgakov, **Carmen** de Prosper Mèrimée, **O scrisoare pierdută** de I.L. Caragiale, **Căsătorie cu de-a sila** de Molière (1995) – toate la Teatrul Satyricus, Chişinău

CRISTINA IOVIŢĂ

Pe un scenariu propriu intitulat **Sărbătoarea** (vom vedea de ce), alcătuit din fragmente de commedia del'arte, Cristina Ioviţă construieşte un spectacol insolit, o **farsă tragică.** Riscul nu este neglijabil. Demonstraţia nu putea avea loc decât prin supralicitarea disponibilităţilor reflexive, nu cu totul absente, dar întâmplătoare ale commediei del'arte. Comicul este fisurat şi, în interstiţiile astfel create, se strecoară sentimentul tragic al fiinţei, un **weltanschaung** defensiv şi elegiac. Este un fel ingenios de a face comedia să alunece în dramă sacră, în **mister,** Cristina Ioviţă reuşind să concilieze, astfel, două tipuri de spectacol medievel în totală opoziţie estetică. Desigur, ar fi putut alege calea erudiţiei urmărind în detaliu degradarea solemnităţii dramei liturgice prin asaltul parodiei realiste, reconstituind un proces istoric ce a dus la dispariţia **miracolelor** şi **misterelor** medievale şi la înlocuirea lor cu spectacole satirice de tipul **commedia del'arte.** Dar Cristina Ioviţă este preocupată, dimpotrivă, de dinamitarea comicului cu elementele dramatice şi ceremonioase ale dramei liturgice. Am râs destul, pare a spune regizoarea, e timpul să devenim serioşi pentru că "trebuie să împlinim ceea ce ne e scris", cum sună o replică a unei foarte liturgice scene finale. Într-un prolog fără text (poate prea lung, dar mişcător), Arlechino ia cunoştinţă de sine ca fiinţă muritoare. Descoperirea corpului, a alterităţii (Cristina Ioviţă adaugă un Arlechino feminin ce transformă personajul într-un androgin de parodie), a dragostei, a sensului multiplu al obiectelor (idee exprimată cu exactitate de pantomima executată de Puşa Darie), la care se adaugă monologul **Învârteşte-te morişcă** susţinut de Constantin Florea, lasează întreg spectacolul pe orbita meditaţiei filozofice. O meditaţie bizară în care este predominantă bufonada încheiată cu un surâs amar ce "se surpă" în lamentaţie. Apariţia, în final, a grupului de actori cerând **pietate,** vorbeşte despre perisabilitatea omului, despre îndolierea cosmică prin moarte dar şi despre resurecţia prin iubire, compasiune şi tandreţe. A doua parte debutează ca o comedie morbidă inspirată de lăudăroşenia lui Căpitan Spavento care s-a iubit cu moartea. În ansamblu, Cristina Ioviţă ştie să utilizeze efectele de contrast, alternând momentele de comedie propriu zisă cu cele reflexive, bazându-se pe răsfrângerea în tragic a acumulărilor comice. Este posibil ca, pe parcurs, gag-urile care la premieră lăsau să se vadă "cusăturile", tehnica elaborării, să se mai şlefuiască pe măsură ce actorii se vor familiariza cu situaţiile noi în care îi

pune un spectacol bazat pe o solidă cultură fizică. Premisele există pentru că toţi cei şase actori din distribuţie (Constantin Florea, Puşa Darie, Nicolae Manolache, Orodel Olaru, Marina Ştefanache, Dana Olaru) par foarte ataşaţi ideii regizorale. Constantin Florea nu este lipsit de agilitate. Are, însă prea puţin umor şi apariţiile sale se pot împlini prin inventivitate. Nicolae Manolache, într-o revenire salutară joacă rolul Căpitanului Spavento cu gândul la Ivan Turbincă. O gravitate a expresiei, în contrast cu dinamica şi supleţea corporală aduce Puşa Darie în diversele sale ipostaze: Arlechino, Mama, Dona Cristina. O promisiune este Orodel Olaru (Trappola) cu o bună pregătire fizică, expresie ironică, doar îngroşând, uneori contururile. Marina Ştefanache este antrenantă în Dona Brigida ca şi în apariţiile de grup. Decorul (Andreea Iovănescu) – câteva colivii de scânduri şi trape, oferă premise dinamice. Fără a imita, doar sugerând sursa commediei del'arte, costumele sunt pitoreşti şi recuzita nu lipsită de virtuţi comice. Cristian Ciomu, autorul muzicii, serveşte cu precădere subtextul grav, elegiac al unui spectacol foarte ambiţios. Rămâne de reflectat dacă în locul oricăror arlechiniade intelectuale, nu ar fi fost de preferat o restituire onestă a commediei del'arte.

O mostră de ce fel de texte nu trebuie să se joace la nou înfiinţatul Teatru Urmuz, menit dramaturgiei originale, un scenariu ultra şablonard, convenţional, neîndemânatic şi plictisitor până la exasperare este **Goi în faţa destinului** compus de Cristina Ioviţă după mai multe piese de Tudor Popescu, autor reputat nu numai pentru opera, dar şi pentru cordialitatea şi delicateţea lui, greu puse la încercare. Recunoscând câteva oscioare din scheletul unor piese mai vechi (**Sorana, Lungă poveste de dragoste**), am reuşit să identificăm punctul nevralgc al litigiului dintre autor şi scenaristul-regizor. Ideea lui Tudor Popescu era de a examina câteva vieţi nimicite de politică, pe când Cristina Ioviţă, cu un libido politic la care nu te-ai fi aşteptat, le repolitizează integral. Tudor Popescu transformă politica în dramă individuală, Cristina Ioviţă, dimpotrivă, drama individuală în politică. Tudor Popescu creează personaje şi destine, Cristina Ioviţă le comentează. Scenele spectacolului se succed prin alăturare cronologică asemenea celebrelor montaje literare dinainte de 1990 ce răsfirau istoria României de la Burebista pînă la Ceauşescu. În acelaşi stil succesiv, neasimilat, parcurgem acum istoria totalitarismului de la regele Mihai, la Petru Groza, Dej, Ceauşescu şi... Iliescu. Clişeele sunt aceleaşi, doar răsturnate, după cum răsturnată este şi emblema spectacolului: stema partidului comunist român. Întrebarea este dacă nu avem de ales decât să înlocuim nişte clişee cu altele. Dar, ceea ce regizoarea a stricat în scenariu, a încercat să repare în reprezentarea lui. În afara lungimii prin nimic justificate, spectacolul este, pe porţiuni, nervos şi vehement. Graţie decorului semnat de Lavinia Drişcu, eşti aruncat într-un dezastru: un şantier etern despre care nu ştii dacă este al unui viitor edificiu niciodată terminat sau al unei ruine, niciodată restaurată, cu toată mizeria şi disperarea şantierului, a provizoratului ireductibil. Întărind trupa proprie cu Mihai Dinvale (activistul de partid Petru) şi Radu Duda (fost poliţist, devenit procuror torţionar, apoi deţinut politic), teatrul îşi obligă actorii la un

salt profesional incontestabil, raportat la anteriorul spectacol cu **Jaguar Party** de Dinu Grigorescu. Niciodată nu l-am văzut pe Romeo Pop Florea (lichea nutrită de elanurile revoluţionare ale anilor '50) într-o asemenea vervă, nici pe Mirela Comnoiu Marin/Tovarăşa Ana, într-o compoziţie atât de cumpănită, nici pe Maria Junghietu/Sorana, atât de interiorizată.

Cristina Ioviţă (1960, Bucureşti): **Amphitrion** de Peter Hacks (Studioul Casandra, 1984), **Domnişoara Iulia** de August Strindberg (1984), **Homo Faber** de Max Frisch (1984), **Electra** de Yannis Ritsos (1985), **Sărbătoarea nebunilor**, commedia del'arte (1985), **Visul unei nopţi de vară** de William Shakespeare (1986), **Deşteptarea primăverii** de Frank Wedekind (1987) – Teatrul Naţional, Iaşi, **Lungă poveste de dragoste** de Tudor Popescu (1988), **Come tu mi vuoi** de Luigi Pirandello (1989), **Pavilionul cu umbre de** Gib. Mihăescu (1990) – Teatrul de Stat, Sibiu, **Marat-Sade** de Peter Weiss (T. Alexandru Davilla, Piteşti, 1990), **Voevodul ţiganilor** de Johann Strauss (T. DE Operetă, Bucureşti, 1991), **Goi în faţa destinului** de Tudor Popescu (Teatrul Urmuz/Theatrum Mundi, Bucureşti, 1992). În străinătate: **Escurial** de Michel de Ghelderode (Emerson Citcle Theater, Boston, SUA, 1993), **Neguţătorul din Veneţia** de William Shakespeare (The Publick Theater, Cambridge, SUA, 1994), **Şcoala femeilor** de Molière (Emerson Loft Theater, Boston, SUA, 1995), **Şase personaje în căutarea unui autor** de Luigi Pirandello (The Strider Theater, Colbz College, Maine, SUA, 1995), **Utopia teatrală**, colaj de texte din Marivaux (École Nationale de Theatre, Montreal, Canada, 1997), **Isabelle, trei caravele şi un şarlatan** de Dario Fo (Theatre de l'Utopie, Montreal, 2000), **Comunicare la Academie** după Franz Kafka (Theatre de l'Utopie, 2000), **Piaţeta** de Carlo Goldoni (Odyssey Theatre, Otawa, 2001), **Jacques Fatalistul** după Denis Diderot (Theatre de l Utopie şi Le Groupe de la Veillée, 2002), **Trăncăneala mercenarilor** texte de commedia del'arte din Francesco Andreini şi Angelo Beolco Ruzante (Maison de la Culture Notre Dame de Grace, Montreal, 2003).

Ovidiu Lazăr

Mulţumită regizorului-poet Ovidiu Lazăr (poet în regie dar şi în neconformismul său timid), am descoperit la Constanţa pe Cristina Tamaş care, fireşte, nu a aşteptat să fie descoperită de noi ci a scris, între timp, câteva romane, trei piese de teatru şi, ciudat, un studiu despre Baudelaire (**Fenomenul Baudelaire şi poezia română modernă, 1999**). **Ciudat** pentru că, în piesa aleasă de Ovidiu Lazăr (**Transplant,** un titlu neutru care nu pune în valoare nucleul de idei al piesei), nimic nu este baudelaire-ian. Pare, mai curând, o dramă de familie în descendenţă ibseniană. Rămâne să vedem unde se întâlneşte Ibsen cu Baudelaire în piesa Cristinei Tamaş. În mod sigur se întâlnesc undeva, poate în acel personaj situat între real şi fantastic care este George, soţul dispărut în război care se întoarce la nunta sa de aur la fel de tânăr precum era când a dispărut. **Transplant** tratează o temă, fidelitatea, care, aparent, nu mai interesează pe nimeni deşi toată lumea visează la ea. Bunica Suzana,

este un monument al fidelităţii. O Penelopă al cărei Ulysse se va întoarce, dar nu va exista. O Penelopă care nici măcar nu este agasată de peţitori, puterea de a aştepta fiind înnăscută. Provocatoare propunere pentru Ileana Ploscaru, această reprezentare a fidelităţii semnată de Cristina Tamaş. Actriţa compune o icoană pasivă a credinţei în toate valorile tradiţionale (inclusiv religioase) de care, totuşi, se îndoieşte, dovada şi controversa cu Preotul, interpretat cu umor fragil de Vasile Cojocaru. O pasivitate activă pentru că nimic nu o poate clinti din utopia fidelităţii, trăind o viaţă cu ideea că George al ei, se va intoarce cândva să admire vechea lor iubire şi creaţia ei: cei trei copii care au depăşit, după patruzeci de ani, vârsta părinţilor la tinereţe. Suzana, o altă **batrână doamnă** de Dürrenmatt supravieţuieşte graţie unei obsesii. Doar că obsesia ei este pozitivă. Ea, care ar trebui să aibă 70 de ani, nu se va întoarce pentru nunta de aur ca prin miracol. El poate fi soţul însuşi, care a suportat o operaţie de întinerire (un "transplant de celule", de unde şi titlul piesei), actorul trimis de directorul teatrului să joace rolul soţului dispărut sau, poate, Dumnezeu însuşi care a auzit rugămintea Suzanei şi s-a hotărât să o ajute. Construcţia pe această ambiguitate este o performanţă literară care nu îl pune în încurcătură pe Ovidiu Lazăr, mare amator de ambiguităţi cerebrale. El contează pe Liviu Manolache (George), om şi magician în acelaşi timp, care descompune textul printr-o amploare romantică a prezenţei şi a rostirii. Cert este că datorita acestui personaj **inexistent**, piesa iese din comun, fisurând realul care ameninţă de fiecare dată să fie ne-artistic. Jocul cu timpul, jocul cu vârstele, destul de greu perceptibil, este poate încă una dintre valorile textului. Copiii-adulţi ai Cristinei Tamaş (rebela Mara, interpretată de Diana Cheregi, blândul Vlad/Lică Gherghilescu, poetica Ana/Cristina Ciorei şi nora nevropată/Nina Udrescu vor fi dublaţi de ipostazele lor infantile în care Ovidiu Lazăr distribuie copiii Cristiana Smarandache, Răzvan Ioan Mihăescu şi Andra Dumitru. În general, copiii nu prea dau bine într-un spectacol de teatru, deşi ar fi la locul ei această privire în oglinda timpului. Doar că, pentru mai multă claritate, adult şi copil trebuiau să apară în tandem alcătuind din când în când, perechi complementare. Oricum, Ovidiu Lazăr nu a ales greşit. Rezultatul este o "telenovelă" (termen nou pentru bătrâna melodramă) de un gust evoluat pentru că spune adevărul pe ocolite şi nu cu brutalitate exihibiţionistă. Important este să ştii să ascunzi ceva pentru a avea mereu ceva de descoperit. Pe de altă parte, capacitatea autoarei de a construi în marginea realului (ca si în sceneta **Nici viu, nici mort,** ce poate sta oricând în repertoriul unui teatru care preferă comedia morbidă) indică un stil deja conturat. Aşadar, o telenovelă pe care Ovidiu Lazăr o conduce cu precauţii spre finalul stupefiant în care nu aflăm cine este George, ci deocamdată, cine nu este. După un început expozitiv, "vorbit", spectacolul te câştigă prin acumulările psihologice lucrate cu migală dar şi prin metaforele pe care regizorul le anexează

ici-colo, între care cea mai funcţională este fundalul mişcător ca o perdea magică a timpului.

Ovidiu Lazăr (1960, Bacău): **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale, **Ivanov** de A.P. Cehov (T.N. Iaşi, 1988), **Proştii sub clar de lună** de Teodor Mazilu (T.N. Iaşi, secţia Suceava, 1988), **Jocul dragostei şi al întâmplării** de Marivaux (1989), **Stop pe autostradă** de Aldo Nicolaj (1989), **Scadenţa** de Elias Canetti (1989), **Chiriţa**, adaptare după Vasile Alecsandri (1990),. **Serpentina** de Tancred Dorst (1990), **O casă de păpuşi** de Henrik Ibsen (1991), **Norii** de Aristofan (1992), **Culoarul cu şoareci** de Nicolae Breban (1993) **Rosenkrantz şi Guildestern sunt morţi** de Sam Steppard (1993), **Viaţa şi pătimirile lui Publius Ovidius Naso** de Paul Miron, (1994, premiera la Freiburg, Germania) T. N., Iaşi. **Uşa** de Matei Vişniec (T. Mihai Eminescu, Botoşani, 1993), **Unchiul Vanea** de A.P. Cehov (T. Radu Stanca Sibiu, 1995). **Woyzeck** de Georg Büchner (1995), **Robespierre şi Regele sau Îmblânzirea dreptăţii** de Dumitru Radu Popescu (1995), **O rugăciune de prisos** de Gheorghe Astaloş (1996), **Dona Juana** de Anca Visdei (1997), **Ultima bandă** de Samuel Becket (1998), **Strigoii** de Henrik Ibsen (1999), **Agenda** de Jean Claude Carrière (2001), **Omul din cerc** de Cristina Tamaş (2001) **Funia sau Comedia supunerii** de Viorel Savin (2002), **Hai, Vasile, să-l cărăm la crematoriu pe nenorocitul ăsta** de Cătălin Mihuleac (2002), **Magul** de Paul Miron (2003).

VIRGIL ANDREI VÂŢĂ

Barca fără pescar de Alejandro Casona (jucată sub titlul explicit **Contractul cu diavolul**), tratează agreabil, la nivel de popularizare, mitul faustic. Faust nu e Faust, ci un om de afaceri vanitos (Ricardo Jordan), dar Mephisto este un diavol nostim şi tolerant, niciodată infailibil iar "pactul" nu este irevocabil, motiv pentru care, acest Faust al Finanţelor care este Jordan, va reuşi să-l decline printr-un artificiu: Jordan care a semnat pactul cu diavolul, nu mai este acelaşi om pentru că s-a îndrăgostit de Estela, iar dragostea l-a transfigurat. Virgil Andrei Vâţă se mulţumeşte cu un decor, aproape absent în prima parte, naturalist până la detalii în partea a doua a spectacolului dar, atât de lipsit de har, încât te întrebi ce este de preferat: pustiul populat cu obiecte disparate şi lipsite de sens din prima parte sau minuţiozitatea precară din a doua. Nici Radu Botar (Jordan) nu a avut priză bună. S-a năpustit pe rol, a jucat precipitat, a supralicitat reacţiile şi a fost descumpănit de tranziţia de la Jordan cel Rău la Jordan cel Bun, convertire anevoioasă atât în viaţa de toate zilele cât şi pe scenă. Voios şi superficial, Gabriel Chirea a intrat la repezeală în rolul Diavolului. Când răspicată, când romanţioasă, Adriana Gădălean a jucat Estela. • Investigaţiile lui Dumitru Solomon în lumea filozofilor Greciei antice au avut drept rezultat trilogia **Socrate, Platon, Diogene câinele**. Munca de documentare, inevitabilă, nu l-a transformat pe scriitor în filozof, nu l-a acrit, nu l-a încruntat. Artistul

a continuat să vadă viaţa acolo unde filozoful vede numai ideile, să vadă omul acolo unde se vede filozoful. Între aceste **comedii culte** lăsate de Dumitru Solomon (le numim astfel pentru că dramaturgul nu a alungat niciodată râsul din lumea ideilor), **Arma secretă a lui Arhimede** este cea mai explicită. Nobilă, în mesajele ei nesofisticate, ingenioasă dar teribil de lipsită de apărare, cu mesajele la vedere, abia ascunse de o pâclă de aluzii şi replici în doi peri. "Scoica" lui Arhimede pe care o inventează Dumitru Solomon, un dispozitiv de citit gândurile, rămâne un inepuizabil motor comic dar autorul dirijează cu prea multă fermitate comunicatul pacifist: **scoica** va ajunge obiect de dispută între tiranul Siracuzei şi generalul roman Marcellus. Virgil Andrei Vâţă dezvoltă în interesul piesei înţelesuri latente. Aduce în prim plan episoade colaterale pe care le resimte ca pe urgenţe ale sensibilităţii contemporane. Alcătuit din asemenea basoreliefuri scoase din context, spectacolul nu este unitar, dar nici lipsit de fantezie. Este de mare folos şi decorul lui Teodor Th. Ciupe. Fiecare obiect din scenă, de la cada de baie a lui Arhimede, până la tronul tiranului Hieron al Siracuzei are ataşată o mică poveste scenografică. Apar şi momente de lâncezeală şi nu puţine. Dialogurile lui Dumitru Solomon, când nu sunt performante sunt, cel puţin, amuzante, dar cer, totdeauna, un anume tip de actor care să le dea viaţă. Inimoşii actori din trupa clujeană tărăgănează rostirea, visând pe replici. Sunt ratate şi sursele de comedie create de scenograf, cada de baie din mijlocul scenei fiind, bunăoară, o posibilă sursă de incidente comice. Este caldă şi comunicativă prezenţa lui Paul Basarab/ Arhimede, iubitoare şi îngrijorată Maria Seleş/soţia lui Arhimede, aprigă şi seducătoare, graţios amestec de şiretenie şi inocenţă, Ileana Negru/Eunoa, fiica savantului.

Virgil Andrei Vâţă (1960, Cluj Napoca – 1995,Cluj Napoca)**: Noile suferinţe ale tânărului W** de Ulrich Plentzdorf (T. Dramatic, Baia Mare, 1986), **Mizerie şi nobleţe** de Eduardo Scarpetta (1986), **Contractul cu Diavolul (Barca fără pescar)** de Alejandro Casona (1987) – T.de Stat, Turda. **Arma secretă a lui Arhimede** de Dumitru Solomon (1988) - T.N. Cluj Napoca.

ATILA VISAUER

Moartea lui Polonius văzută din spatele draperiei. Un autor aproape debutant (Victor Cilinca, ziarist la Galaţi) şi un regizor aproape debutant (Atila Visauer, în ultimul an de regie la Bucureşti) şi-au propus să facă teatru singuri. Nu l-au chemat în ajutor decât pe Shakespeare şi acesta numai în calitate de consultant pentru că drama **Polonius** de Victor Cilinca este o parafrază la **Hamlet.** Vrând, nevrând, Victor

Cilinca merge pe urmele lui Dumitru Radu Popescu din **Dalbul pribeag** şi **Bufniţa roşie**. Foarte interesantă această răsturnare a perspectivei pe care o propune dramaturgul, dinspre putere spre dedesubturile ei, dinspre scenă spre culise. Curtea daneză va fi un grup de spectatori ce asistă la urzelile lui Polonius (personaj solemn şi arogant interpretat de Stelian Stancu) şi ale aghiotantei sale Margareta, o vampă dură cu cravaşă, interpretată de Bianca Zurovski. Această "privire dinăuntru" este bine prinsă şi în spaţiul de joc creat de Gabriela Bodnărescu Catargiu: câteva scaune suspendate în fundal sugerează că acolo se află publicul, un alt public decât cel real, din sală. Este un public care asistă la publicul care asistă la uneltirile lui Hamlet. Înjunghierea lui Polonius este văzută şi aceasta din dosul draperiei şi nu dinspre Hamlet. Aceeaşi soluţie va descoperi, câţiva ani mai târziu, Vlad Mugur în spectacolul său de la Cluj Napoca. În acest context shakespearian, scena regicidului devine un refren al spectacolului. Victor Cilinca introduce un nou personaj, Freeman (omul liber, nu?) ajuns ca din întâmplare la Elsinore. El face mare caz de ideea de libertate dar, în final ajunge un despot mult mai dur decât Polonius. La un moment dat, coerenţa viziunii se rupe: Hamlet este redus la rolul unui şef de comando, ofiţer nazist, eminenţă cenuşie, câte puţin din toate, încât tendinţele speculative scapă de sub control. Spectacolul şi textul, probabil, nu pot evita o fisură stilistică. Dacă în prima parte totul se desfăşoară ca un comentariu burlesc pe marginea celebrei scene a actorilor din **Hamlet** (jucată în culorile teatrului de bâlci de Lucian Pânzaru, Marian Sterian, Vasile Dănilă şi Gabriel Constantinescu), în partea a doua spectacolul devine brechtian, demonstrativ. Tendinţa militantă a actualizării este, acum, ostentativă, după ce "actualitatea" fusese atât de artistic disimulată în pretextul hamletian. Bune, cu adevărat, în **Polonius** al lui Atila Visauer sunt câteva scene pline de sens: lecţia de libertate care i se administrează lui Freeman, interpretat cu fină detaşare ironică de Daniel Tudorică, apariţia fantomei lui Polonius, transformarea unui complot de curte în eveniment istoric şi a evenimentului istoric în scandal de presă, toate cu trimiteri "subversive" la actualitatea românească. Era şi mai bine dacă lipsea jumătate din elementele de decor ce aglomerează spaţiul de joc şi dacă, printr-o minune, era păstrată unitatea de stil.

Atila Visauer (1960, Galaţi): **Tango** de Slawomir Mrozek (1995), **Polonius** de Victor Cilinca (1996), **Păianjenul în rană/Dinţii** de Matei Vişniec (1997), **Profesorul de franceză** de Tudor Muşatescu (1999) - T. Dramatic, Galaţi. **Viaţa e vis** de Calderon de la Barca (T. Gulliver, Galaţi, 1995), **Delir în doi, în trei, în câţi vrei** de Eugene Ionesco (T. I. D. Sârbu, Petroşani, 1995), **Soldăţelul de plumb** de Sacha Lichy (T. Ion Creangă, 1998), **Dumnezeu binecuvântează America** de Petre Barbu (Theatrum Mundi, Bucureşti, 1999), **Duelistul** de Petre Barbu (T.N. Târgu Mureş, 2002).

Un joc de-a măcelul. După Silviu Purcărete (**Ubu Roi cu scene din Macbeth**) şi Camelia Hâncu (**Astăzi mă... Ubu** la Cabaretul Green Ours din Bucureşti), după o combinaţie, poate firească, între **Conul Leonida...** de Caragiale şi **Delir în doi...** de Ionesco, propusă de Bogdan Cioabă, iureşul comparatist al regizorilor a devenit invincibil. Mona Chirilă (o mare promisiune, apoi o certitudine, şi, în fine, o absenţă din teatrul de animaţie), preferă o alianţă între Caragiale şi Alfred Jarry în spectacolul intitulat **Ubucureşti,** un mic joc de-a măcelul (intelectual) în care, atât Caragiale, cât şi Jarry sunt, deopotrivă "descreierisiţi", pentru a folosi un termen ubuesc. Nu mai este demult onest ce fac directorii de scenă care, la limită, au chiar obligaţia de a fixa prin imagini teatrale atitudinea lor faţă de textul dramatic, dar a rescrie textele este o ilegalitate nepedepsită. Rezultatul este, la prima impresie, un masacru literar imposibil de comentat: Père Ubu însoţit de Mère Ubu şi de trei "ţepeluşi" coboară pe scări de asalt în dormitorul Conului Leonida şi o examinează pe Efimiţa exclamând "oh, une paysanne roumaine!". De altfel, textul nu mai există decât prin aşchii disparate care au sărit ici, colo, în procesul cioplirii. Asişti minute în şir la o pantomimă de cel mai prost gust la care se pretează un bun actor de comedie (Ovidiu Crişan /Leonida) care, alături de Adrian Cucu (Efimiţa), parcurg toate formele comicului grosolan, de la vânătoarea unei muşte invizibile, la mirositul ciorapilor. Acest tip de comparatism literar care face ravagii în teatrul intelectualilor are defectul că, prin extindere silită, ajunge să compare mere cu castraveţi pentru motivul că amândouă sunt comestibile. Dacă succesul lui Purcărete cu **Ubu/Macbeth** era contaminat de amintirea proaspătă a asasinării cuplului Ceauşescu, Mona Chirilă ţinteşte acelaşi tip de complicitate. Ubu devine un odios practician al comunismului care cucereşte teritoriul lui Leonida fluturând victorios drapelul roşu. În coşmarul Efimiţei, se strecoară Ubu/Lenin care ameninţă să instaureze în dormitorul conjugal al lui Caragiale epoca de aur a comunismului. Spectacolul nu este terminat nici în forma lui de script. Pentru coerenţă era de aşteptat, era necesar, să ne întoarcem la Caragiale şi să o vedem pe Safta venită să aprindă focul. Enormitatea este că atât **Ubu roi** cât şi **Conul Leonida** devin manifeste politice anticomuniste. După **Lecţia** lui Mihai Măniuţiu (1991), toate aceste manifeste sunt, nu numai extrem de tardive dar şi ieftine, ca angajament politic şi se înscriu în acea jenantă situaţie descrisă de zicala "după război, mulţi viteji se arată". Ceea ce rămâne din acţiunea politică a Monei Chirilă este, ca şi în cazul Efimiţei, o trezire foarte târzie dintr-un coşmar. Nu este corectă din punct de vedere comparatist nici "apărarea" semnată de Ion Vartic în caietul program. "Mona Chirilă dezvoltă şi prelungeşte viziunea tragicomică despre teroarea istoriei abătută asupra omului mioritic, om cufundat, în ciuda aparenţelor, într-un somn subistoric". **Omul mioritic,** dacă există aşa ceva în afara pamfletelor de duzină ale elitei de

mâna a doua, trebuie căutat, nu la Caragiale, ci la Blaga aşa încât Mona Chirilă ar fi dovedit un comparatism mult mai aplicat dacă îl aducea pe Ubu în viziunile preotului Zamolxe.

Chirilă, Mona (1961): **Cartea cu jucării** de Tudor Arghezi (1987), **Steaua lui Arlechino** de Mona Chirilă (1987) –T. Ţăndărică, Bucureşti. **Matca** de Marin Sorescu (Studioul Casandra, 1987), **Trăsura la scară** de Mihai Ispirescu (T. Dramatic, Constanţa, 1989) **Scufiţa roşie** după H.C.Andersen (1989), **Făt Frumos din lacrimă** de Mihai Eminescu (1990), **Capra cu trei iezi** de Ion Creangă (1991), **Pit şi Muf** de Al. T. Popescu (1992), **Fetiţa cu chibrituri** de H. C. Andersen (1993), **Ivan Turbincă** de Ion Creangă (1994), **Păstoriţa şi hornarul** de H.C. Andersen (1997), **Prafurile vrăjitoarei,** scenariu de Mona Chirilă (2002) – T. de păpuşi Constanţa. **Dragostea celor trei portocale** de Carlo Gozzi (Teatrul Cziroka, Kecskemet, Ungaria, 1993), **Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte** de Petre Ispirescu (T. de păpuşi Puck, Cluj Napoca), **Regina mamă** de Mario Santanelli (1996), **Memo**, scenariu de Mona Chirilă şi Miriam Cuibus (2000), **Mantaua,** scenariu după N.V.Gogol şi Mihail Bulgakov (2000), **Slugă la doi stăpâni** de Carlo Goldoni (2003), **Ubucureşti** după Jarry şi Caragiale (2002) – T. N. Cluj Napoca. **Căsătoria** de N.V. Gogol (2000), **Nunta însângerată** de Federico Garcia Lorca (2001), **D ale carnavalului** de I.L. Caragiale (2002) – T. Maghiar de Stat, Cluj Napoca.

Gavril Pinte

După chipul şi asemănarea actorilor. Câţi dintre dramaturgii români contemporani se pot lăuda cu o distribuţie de asemenea anvergură precum Horia Gârbea în **Cafeaua domnului ministru ?** Maia Morgenstern, Maria Teslaru, Alexandru Georgescu "au înhăţat" textul, l-au rotunjit, l-au sincopat, l-au provocat, l-au stropşit, l-au zgândărit. Astfel, spectacolul lui Gavril Pinte are chipul şi înfăţişarea actorilor. Horia Gârbea nu pune în dialog un subiect, ci dezvoltă un portret satiric în plan static, adăugând noi şi noi detalii savuroase. Un ministru într-un Minister al nimănui trăieşte alături de secretară, o zi din viaţa de cabinet. Ruptura cu exteriorul este înfricoşătoare. Este un spaţiu al unei administraţii absurde care nu-şi propune să administreze nimic. Comicul ţine de veselia morbidă: singura misune a ministrului este să participe la depuneri de coroane. De data aceasta, depunerea de coroane este închinată Zilei Europei. Ministrul nu este doar un zevzec şi nici şefa de cabinet doar o târfă: amândoi alcătuiesc, la rigoare, un cuplu asasin ce ne poate sugera o analogie cu Ubu şi Madame Ubu ai lui Alfred Jarry. Comicul morbid, suprasolicitat, duce la apariţia "mortului ambulant": o patroană de bordel care îl are la mână pe ministrul nătărău, este servită cuu o ceaşcă de "cafea roz" care o aruncă pe biata femeie în starea de **rigor mortis.** O bună parte din final joacă această situaţie a cadavrului ambulant, ca o emblemă a României contemporane. Gavril Pinte, cu expansivii săi

actori, ridică anecdota perfidă a lui Horia Gârbea la rang de stil. Asistăm la unul dintre puţinele împrejurări când este bine că actorii joacă gros, când lipsa de măsură are sens. În felul acesta, ceea ce era scris la nivel de pamflet bun pentru pagina de ziar, capătă proporţii colosale şi se transformă în teatru. Gavril Pinte presimte în cuplul ministerial al lui Gârbea ceva din tradiţia ubuescă a caricaturii enorme: actorii sunt semiconfecţionaţi cu adaosuri vestimentare care îi supradimensionează şi le distorsionează contururile. Alexandru Georgescu este un astfel de **Ubu roumain** ale cărui înclinaţii spre grotesc nici măcar nu le bănuiam, iar Maia Morgenstern foloseşte toată anvergura corpului şi a vocii pentru a produce un personaj obscen, un aparat erotic dereglat. Oricât ne-ar displace micul dispozitiv scenic ce înlocuieşte scenografia, vedem în **Cafeaua** lui Gavril Pinte un mic model de valorificare a textului dramatic contemporan.

Pinte, Gavril (1961, Negrea/Maramureş): **Labirintul** de Fernando Arrabal (Studioul Casandra, 1996), **Treziţi-vă în fiecare dimineaţă** de Eugene O Neill, **Improvizaţia de la Versailles** de Molière (Teatrul de Nord Satu Mare), **Caligula** după Suetonius, Albert Camus şi Augusto Roa Bastos, **Salt mortal** după Aziz Nesin (T.N. Bucureşti), **Avarul, o comedie a banilor** (T. de păpuşi Baia Mare, 1998)

Andreea Vulpe

Arcul lui Filoctet. Din **Filoctet** de Sofocle aflăm că războiul grecilor împotriva Troiei nu s-a încheiat cu vicleanul "cal" al lui Odyseu, ci cu arcul lui Herakles al cărui depozitar era Filoctet. Victoria danaizilor stătea sub semnul unui blestem prin care Zeus aducea o reparaţie suferinţelor nenorocitului luptător Filoctet pe care ai săi l-au abandonat în insula Lemnos din cauza unei răni cu miros pestilenţial provocată de înţepătura unui şarpe veninos. Numai el, purtătorul providenţial al arcului, putea pune capăt războiului. Nici vitejia lui Ahile, nici cruzimea fiului său, Neoptolem (cel care avea să-l ucidă pe regele Hector şi să zdrobească ţeasta lui Astianax, fiul nevârstnic al regelui), nici inteligenţa diabolică a lui Odyseu. Textul lui Sofocle este deosebit de activ: pare că nu este o tragedie antică ci o veritabilă **dramă,** în sensul originar al termenului, acela de **acţiune.** Odyseu (frumoasă compoziţie în parodie a lui Florin Zamfirescu, un cabotin inteligent şi ameninţător), îl sileşte pe Neoptolem (Mircea Călin, un nume ce trebuie ţinut minte), să-l aducă în Troia pe acest naufragiat involuntar care este Filoctet. De aici înainte, piesa se desfăşoară ca o dramă psihologică modernă, înregistrând, cu prioritate, etapele crizei de conştiinţă prin care fiul lui Ahile alege "între datorie şi onoare". Între

BCU BABEŞ-BOLYAI UNIVERSITY LIBRARY

datoria militară de a duce la îndeplinire ordinul lui Odyseu şi datoria de conştiinţă de a fi om de încredere. **Filoctet** este o dramă cu două nuclee: o tragedie optimistă a destinului îndreptat de zei şi o dramă psihologică a opţiunii. Andreea Vulpe a descoperit o a treia pistă lăsându-ne să înţelegem că putem descoperi şi pe a patra, şi pe a cincea. Tânara artistă, abuzând de creştinism, vede în Filoctet un predecesor al lui Isus Cristos sau pe Isus însuşi. "Spectacolul nostru povesteşte uciderea acestui mort, primul specimen uman care problematizează tema învierii". Este o lipsă de rigoare flagrantă: Filoctet nu este un mort, nici nu a fost vreodată, ci un trimf al vieţii. Este aşa cum îl interpretează Claudiu Bleonţ, o forţă vitală. Textul confuz semnat de Andreea Vulpe în caietul de sală nu poate fi luat în serios. Ce înseamnă că "deşi înmormântat de zece ani, el nu a ajuns la un armistiţiu cu propria moarte"? Din fericire, declaraţia teoretică e una, spectacolul alta. Textul, rebel, nu o lasă pe Andreea Vulpe să fie din cale afară de inteligentă. În schimb, o ajută să fie artistă. Spectacolul are o croială subţire în clar-obscur, cu degradeuri de la vineţiu spre mov şi negru. Sunt foarte reuşite costumele create de Liliana Cenean care o înlocuieşte, parcă, pe Doina Levintza din spectacolele lui Mihai Măniuţiu cu care la drept vorbind, **Filoctet** este înrudit. Un stil "spart" de realismul puternic al lui Claudiu Bleonţ şi, exact acest contrast dintre stilul spectacolului şi stilul actorului, este captivant. Dacă Andreea Vulpe nu-l lăsa liber pe Claudiu Bleonţ, Filoctet ar fi fost cel mult un personaj hieratic asemenea lui Mircea Anca (Herakles), într-un spectacol ceremonial şi anost dar, graţie temperamentului ieşit din comun al lui Bleonţ, spectacolul scapă de glacialitate. Actorul creează un personaj bogat argumentat, o fiinţă sălbăticită, un Caliban (dacă a fost şi Cristos...) ce urlă înspăimântător, hăpăie, transpiră, se târăşte tragic pe piciorul sănătos, totul pe o partitură descifrată cam la **prima vista.** Când ligamentele dintre adagio şi fortissimo, dintre geamăt şi ţipăt vor fi puse la punct, creaţia lui Claudiu Bleonţ va avea şi armonie, nu numai forţă.

Andreea Vulpe (1961, Bucureşti), **Regele Lear** (Studioul Casandra, 1989), **Mlaştina** de Caryl Churchill (T. Mic, 1990), **Domnul Swift** de Grigori Gorin (1991), **Părinţi teribili** de Jean Cocteau (1993), **Filoctet** de Sofocle (1997), **Preludiu la Electra** de Petru Dumitriu, spectacol lectură (1995), **Regele şi cadavrul** de Vlad Zografi (1998) - T.N. Bucureşti. **Visul unei nopţi de vară** de William Shakespeare (Teatrul Tineretului, Piatra Neamţ, 2000). **Cabaret** (T. Evreiesc de Stat, 1996). (**Leonce şi Lena** de Georg Büchner (Teatrul Toma Caragiu, Ploieşti,1998), **Comedie pe întuneric** de Peter Shaffer (T. Mihai Eminescu, Botoşani, 2001), **Lady Dy** de Tomislav Jajek (T. de Comedie, 2004), **Barajul** de Connor Mcpherson (T. Miercurea Ciuc, 2004)

Teribil de atrăgător scrie Murray Schisgal. Simţi nevoia să mai afli câte ceva despre el şi să răsfoieşti dicţionare. A avut mare succes pe Broadway în anii 60 cu parodia teatrului european de avangardă **The Tipest and the Tiger** (jucată, cândva, la Sibiu de Florin Anton cu titlul **Tigrul**) şi cu **Luv,** mare succes american al anului 1966 jucată, de asemenea, în România, cu titlul **Amoor.** Nicolae Caranfil reia **Luv,** o comedie plină de surprize, de simpatice răsturnări de situaţii, veselă şi amară totodată. O amărăciune **a l' americaine,** în doze mici, administrate cu precauţie, încât să nu tulbure digestia morală a cetăţeanului, ci doar să o înobileze cu un strop de reflexie. Un subiect comun: nici n-ai zice că se poate croi o piesă de teatru dintr-un material atât de uşor. Dar abilitatea lui Schisgal este desăvârşită, mai ales prin capacitatea de a epuiza speculaţia în jurul unei situaţii dramatice. **Luv** este o parodie de dramă care nu vrea să se desprindă cu totul de dramă. O piesă "mică", în trei personaje, de aceea actorii se văd de aproape, parcă priviţi cu lupa. O piesă, deci, în care defectele se măresc odată cu meritele iar munca regizorului se pierde în detalii sau chiar dispare dacă e însoţită de o discreţie rău înţeleasă. Nicolae Caranfil şi Maria Miu (scenografia) şi-au imaginat o "vedere de pe pod" destul de convenţională şi cuminţică, dar munca de creaţie, neostentativă, este încorporată în mulţimea de detaliii scenice. După primele minute în care te obişnuieşti cu ideea că nu vei urmări te miri ce bravuri regizorale, îi examinezi cu severitate pe cei trei actori, fiecare dintre ei demn de a fi examinat: Ion Haiduc, la prima sa apriţie bucureşteană, după o glorioasă carieră la Timişoara ce ameninţa să se blocheze în apatie, Victoria Cociaş, o promisiune mereu amânată şi Stelian Nistor, prea puţin cunoscut. Spectacolul cu **Luv** al lui Nicolae Caranfil arată exact ca Stelian Nistor în rolul lui Harry Berlin, personajul cu cel mai mare coeficient de noutate, un caz clinic agravat de inaptitudinea de a trăi. Un ratat, desigur, dar unul în variantă americană căruia eşecurile i-au stimulat un mizerabil instinct de conservare, înzestrându-l cu o şiretenie a organismului ce refuză să lupte, comandând paralizia totală a creierului. Stelian Nistor, va compune, aşadar, un personaj neobişnuit care îşi apără viaţa, anulând-o, care se salvează, nimicindu-se. De fapt îşi salvează trupul indolent renunţând la fiinţa morală. Victoria Cociaş (Helene Marville) are o nobleţe comunicativă a ţinutei, mereu agreabilă, iar Ion Haiduc (Milt Melville) joacă un fante italian gureş dar cumsecade. Un spectacol de fiecare zi compus cu artă de un regizor de meserie.

Aceşti nebuni făţarnici. Greu de ambalat, teatrul lui Mazilu, într-o formă scenică atotcuprinzătoare. Simpla satiră nu acoperă subânţelesurile dialogurilor cu neaşteptate paradoxuri şi capcane. Nici exagerata cădere în grotesc (sau tragic) care te seduce, nu ar fi decât o altă comodă simplificare. Este o literatură a paradoxului în interiorul căruia personajele înseşi devin paradoxale şi greu de prins. Mai ales această apostazie bufonă care este **Aceşti nebuni făţarnici,** cea mai sistematică dintre piesele lungi ale

lui Teodor Mazilu. Şi cea mai "metafizică" pentru că acel paradis în care evadează personajele de frica fiscului, oricât de bufon, nu încetază să funcţioneze ca aspiraţie spirituală chiar dacă este adoptată "după ureche", prin mimetism. Nu trebuie să omitem că, deşi existenţe mizerabile, colecţionate de autor din realitatea imediată, dintr-un Bucureşti foarte palpabil, (funcţionari, directori de cooperative, bişniţari, liber profesioniste), aceste personaje nu se definesc prin ocupaţia lor realistă ci prin natura morală (escroci, delapidatori, cocote, sentimentali de duzină, demagogi, impostori, etc.) depăşind valoarea strict realistă. Din acest motiv, ceea ce ar părea, la prima vedere, satiră de mediu social, se transformă în meditaţie satirică asupra omului general. Astfel, aliajul între contingent şi transcendent, este indiscernabil şi greu de transpus în limbaj scenic. Nicolae Caranfil nu a greşit imaginând lumea "nebunilor făţarnici" ca pe o junglă de gangsteri de culoare mafiotă, relaţia dintre Dobrişor şi Iordache fiind aceea dintre boss şi subaltern. Resimţind lipsa de activitate ce se insaturează, în cele din urmă, în această cascadă, oricât de sclipitoare, de paradoxuri, speriat de riscul monotoniei, regizorul a intensificat activitatea scenică în abuz, uneori. Pentru Caranfil, "experienţa metafizică" a eroilor lui Mazilu (ascensiunea în Paradis şi nerăbdarea grotescă de a se întoarce între plăcerile pământeşti), nu este decât un incident satiric. Disperata neputinţă a omului de a suporta Paradisul nu îl inspiră. Spectacolul începe promiţător şi, după primele minute, ai certitudinea valorii. Eroii sunt claustraţi într-un demisol sordid (decorul, inspirat, aparţine lui Puiu Antemir) or, să imaginezi lumea lui Mazilu ca pe un demisol, un **underground** în care personajele sunt aruncate de-a valma printr-un luminator este un frumos exemplu de adecvare, nu la detalii ci la universul textului. Cu puţină consecvenţă, întreg spectacolul putea funcţiona pe această idee plină de sugestii. Spectacolul este superactiv, actorii sunt puşi să facă ceva în fiecare clipă, regizorul propune refrene comice necontenit (cămaşa lui Iordache, când fetiş al iubirii, când obiect de ură şi dispută) şi toată lumea se simte bine în această rumoare de parodie. Poate că nu este cel mai bun spectacol cu o piesă de Mazilu (**Aceşti nebuni făţarnici** în viziunea lui Aureliu Manea de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj Napoca era mai bine aplicat pe ideea fuziunii dintre contingent şi transcendent) dar este, fără îndoială, unul dintre cele în care actorii se simt foarte bine navigând în torentul de sentinţe, paradoxuri şi vorbe în doi peri. Remarcabil este Gheorghe Dănilă în rolul subalternului Dobrişor, de neuitat Candid Stoica în Adam, de nerecunoscut Silviu Stănculescu în comedie (Bărbatul cu capul în nori). Marian Râlea (Iordache) argumentează plauzibil un gangster comic.Un "înger slut" (Licheaua întârziată şi Sublimul în caz de forţă majoră) compune Florin Anton.

Nicolae Caranfil (1962, Bucureşti): **Lewis şi Alice** de Michel Souffran şi Martine de Breteuille, **Un bărbat şi mai multe femei** de Leonid Zorin (T. Foarte Mic, 1985), **Aceşti nebuni făţarnici** de Teodor Mazilu (T. de Comedie, 1985), **Bună seara, domnule Wilde** după Oscar Wilde (T. Tineretului, Piatra Neamţ, 1987) **Luv** de Murray Schisgal (T. Nottara, 1989)

Spectacolul de teatru ca obiect de artă. George Bernard Shaw a "socializat" (într-un fel, putem spune că "a stricat" pentru că a popularizat) frumoasa legendă a iubirii lui Pygmalion pentru Galateea, a creatorului pentru propria creaţie, adaptând-o, cu graţie, adevărat, nevoilor unui pamflet împotriva elitarismului societăţii londoneze a timpului. Aprecierea lui Vito Pandolfi după care **Pygmalion** "a fost cândva o satiră agresivă împotriva prejudecăţilor de clasă iar astăzi a devenit o operetă cu titlul **My fair lady**" este sumară. Nu captează deviaţia esenţială pe care o aduce Shaw vorbind, în primul rând, nu despre "prejudecăţile de clasă", ci despre un Pygmalion modern care nu mai sculptează în piatră ci în om. Problema dispreţului aristocraţiei engleze faţă de sărăcimea londoneză în mijlocul căreia trăieşte florăreasa Elisa Doolitle (semnificativă ca element al viziunii democratice a autorului) este, totuşi, restrictivă ca interes uman, în comparaţie cu iubirea creatorului faţă de opera lui, dedusă dintr-o legendă ce ne vorbeşte cu simplitate despre raporturile miraculoase dintre creatorul robit de propria operă, subordonat, dacă nu chiar înfrânt de ea, modificat, în orice caz. Mihai Constantin Ranin preferă să accentueze şocul profesorului Higgins care trăieşte în final, prin metamorfoza Elisei, complexul creatorului uimit de propria operă. El lasă la alegerea noastră dacă revelaţia lui Higgins care descoperă o altă operă în opera sa lingvistică (de fapt, el învaţă o femeie a străzii să vorbească limba literară) este o pledoarie pentru egalitatea Elisei cu ceilalţi sau o sculptură într-o marmoră amorfă din care, odată îndepărtate impurităţile, se iveşte fascinantă, frumuseţea umană. Ceea ce funcţionează cu precizie în spectacol este, totuşi, eşecul dispreţului de castă transformat în dependenţă afectivă. Este de apreciat delimitarea strategică a regizorului faţă de tema socială dar şi de aceea estetică a dramei - teme evidente la primul nivel de lectură. El îl conduce pe Higgins, pe un traseu psihologic anume, spre drama revelaţiei, a adevărului care ţi se arată prin surprindere. Atitudinea este totuşi estetizantă: drama este expusă într-un tablou de epocă asemenea unei fotografii pe gustul amatorului de antichităţi. O cortină suplimentară, astfel manevrată încât să încadreze imaginea, asemenea unui "pas partout" oval pentru o fotografie de album, este vitrina prin care admirăm meşteşugite obiecte între care, cel mai de seamă, este însuşi textul lui Shaw. O distincţie obosită a culorii (costumele, minuţios elaborate de Mugur Pascu, aduc şi ele o atmosferă stinsă, prin degradeuri mereu mai palide, de la maron la decolorate nuanţe de sepia), trasează contururile acestui spectacol foarte distilat. Modul în care Mihai Constantin Ranin tinde către stil (ne gândim şi la spectacolele sale anterioare cu **Nisipuri mişcătoare** şi **Valiza cu fluturi** de Iosif Naghiu) exprimă dorinţa de a face din spectacolul de teatru **obiect de artă** în prezenţa căruia să respiri un aer recules, să te integrezi într-o atmosferă "artistă", seducătoare prin exigenţa şi eleganţa codurilor şi nobleţea normelor (de o anume stricteţe) şi a soluţiilor scenice

(de o anume sursă), toate menite să semene cu o semnătură a pictorului în colţul de jos al pânzei. Decorurile lui Mircea Gheorghianu împlinesc aceeaşi tendinţă de stilizare: practicabile suprapuse, în compoziţii plastice expresive în sine, cu linii curbe, sugerând supleţea contururilor unui pian sau violoncel supradimensionat, asigură, în acelaşi timp, ritmul grafic al imaginii dar şi al acţiunii. O voinţă de subordonare a spectacolului, nu vreunei idei imperioase, ci bunului gust care transformă tot ce atinge în obiect de artă autonom, pare a fi, acum, preocuparea lui Mihai Constantin Ranin. Prin comentariul exterior (muzical şi plastic), el reuşeşte să imprime unei aparente comedii, o turnură dramatică de calitate. Catrinel Dumitrescu, invitată la Sibiu pentru rolul de vedetă, are umor blajin, alintat, un răsfăţ agreabil cu priză la public, excelent aplicat pe partea plebee a rolului. Nu destul de tranşantă în metamorfoza femeie din popor/ femeie de lume pe care mizează întregul eşafodaj dramatic. Ea rămâne la fel de "catifelată" în ignoranţa "populară" ca şi în demnitatea de "mare doamnă". O aducere la zi argotică, în româneşte, a limbajului Elisei (s-a folosit o veche traducere a lui Petru Comarnescu) ar fi fost un suport mai sigur pentru Catrinel Dumitrescu, în ipostaza populară, după cum un frig interior al omului rupt de propria identitate ar fi accentuat metamorfoza. Nu lipsit de aerul de **english-man,** Virgil Flonda este monocord în complexele aristocratice ale lui Higgins încheind în patetism o partitură sobră, fisurată, din loc în loc, de simpatice porniri huliganice.

Molière în culori de epocă. Un final imprevizibil, reflexiv, problematic, cumva împotriva cursului general al spectacolului, îl aduce pe Monsieur Jourdain în situaţia de a fi depus într-un ambalaj de mobilier. În jurul lui, râd în hohote celelalte personaje, iar hohotele lor sunt preluate, ameninţător, de staţiile de amplificare. Decorul este de un alb imaculat, mobila sclipitoare. Doar urmele de talaş lasă să se vadă prosperitatea recent dobândită. Protagonistul, interpretat de actorul Ion Buleandră, este mai mult speriat decât comic, mai mult dezarticulat decât încântat de burlesca sa ascensiune nobiliară. Amorf, în prima parte (nu ne-a smuls nici un zâmbet agitaţia actorilor din "scena profesorilor" până la intrarea lui Mihai Bica, profesorul de filozofie, cu imprevizibile perplexităţi şi a lui Mircea Hândoreanu cu o teribilă poftă de joc), spectacolul devine mai inventiv în partea a doua. Lipseşte, totuşi, o formulă coercitivă în măsură să grupeze sensurile eterogene ale textului care începe ca o comedie de moravuri şi se încheie ca un musical în culori orientale. Tocmai era la modă exotismul oriental în care îşi travesteau scrierile Montesquieu cu **Scrisorile persanane**, Voltaire cu **Zadig** sau **Mahomet.** Lipseşte, iarăşi o ipoteză, soluţia care să acrediteze caricatura enormă a Domnului Jourdain pe care Molière o umflă cu exasperare până la "acute" imposibile. Căci, ce poate fi mai absurd – chiar în domeniul caricaturii - decât credulitatea cu care Jourdain se aruncă în farsa înnobilării turceşti? Poate că totul ar fi devenit, caricatural, admisibil în interiorul unui vis de mărire sau într-un montaj pirandellian în care personajele îşi caută actorii, jucând unii altora nesfârşite farse. Decorul, creat de regizor însuşi, cu

două rânduri de glasvanduri albe, are o bună expresivitate plastică autonomă, fără să aducă deslușiri în planul ideilor, ca și costumele Mariei Bodor, bogate, ornamentale, vag caricaturale. O tendință de înoire apare în structura personajului titular: Ion Buleandră are căutături piezișe, viclene. Pare, fie hărțuit, fie viclean și conspirativ, compoziția fiind scindată între caricatură și panică. Ceilalți actori se descurcă pe cont propriu, cu mai multă sau mai puțină imaginație. Cel mai inventiv este, repetăm, Mihai Bica (suntem, poate, influențați de revelația debutului) în Profesorul de filozofie, apoi în Cleonte și în Cleonte travestit. Alături de el, Mircea Hândoreanu, un actor al publicului său, în rolul Covielle. Maria Junghietu nu îl descoperă pe soțul ei în prezentul intrigii ci îl știe de când lumea și îl tratează cu o comică și ţâfnoasă superioritate în rolul anexă, greu de prins într-un stil al Doamnei Jourdain. Geraldina Basarab interpretează cu șerpuiri și indignări nobiliare rolul "marchizei" Dorimènè, Benedict Dumitrescu șarjează caricatura lui Dorante iar Kitty Stroescu supralicitează prezența scenică în rolul slujnicei Nicole. Un om cu simțul umorului ni s-a părut Ovidiu Vereș (Primul lacheu). Mai aplicat în caricatura senilității (Croitorul), Emil Schmidt face eforturi dezagreabile în Profesorul de dans. Un spectacol plăcut pe fragmente, cu comentarii muzicale de Nicky Bogdan. Poate că lipsesc doar câteva trucuri ale genului.

Mihai Constantin Ranin (1963, Târgoviște): **Nisipuri mișcătoare** de Iosif Naghiu, **O zi de odihnă** de Valentin Kataev, **Triptic (Frumos e în septembrie la Veneția/ Împăiați-vă iubiții/Inundația** de Teodor Mazilu (1985-1988) – T de Stat, Sibiu. **Pygmalion** de George Bernard Shaw (1988), **Burghezul gentilom** de Molière (1989) – T. de Stat, Sibiu. **Macbett** de Eugène Ionesco (1990), **Ubu Roi** de Alfred Jarry (1991), **Hamlet** de William Shakespeare (1992), **Așteptând pe Godot** de Samuel Beckett (1993), **Domnișoara Iulia** de August Strindberg (1993), **Muzicanții din Bremen** după Frații Grimme – Pointoise, Franța. **Sonete** de William Shakespeare (Thèâtre de Petit Louvrais, Paris, 1994), **Filozofia în budoar** de Marchizul de Sade (Teatrul Bastilia, Paris, 1995), **Cripta și capra** de L.M. Arcade (Teatrul Menilmontant, Paris, 1995), **Romeo și Julieta** de William Shakespeare (Chateau Landon, Paris, 1995), **La Fée du Royaume** (Disneyland, Paris, 1996), **Mica Sirenă** de H.C. Andersen, spectacol cu marionete acvatice (Paris, 1997), **Spărgătorul de nuci** (1988), **Romeo și Julieta** (1998), **Prințul cireșelor** (1999) – T. de păpuși Sibiu. **Scrisorile lui Condurică** de L.M. Arcade (T. Radu Stanca, Sibiu, 1999)

IRINA POPESCU BOIERU

Irina Popescu Boieru o iubește atât de mult pe Margueritte Yourcenar/Crayencour încât vrea să "o vadă", nu doar să o citească, motiv pentru care pune în scenă **Povestirile orientale.** Povestiri repovestite, între care putem descoperi și un Meșter Manole sârb, ceea ce mută Orientul nu departe de granița cu Franța. Poveștile curg

una din cealaltă, ca în 1001 de nopți, **Decameronul** sau **Hanul Ancuței** fiind legate de grecul Lukiadis (noua șeherezadă) care o desfată pe turista occidentală cu delicatese narative. Câteva povești de dragoste: una japoneză (Doamna nopții lungi al cărei nume a fost uitat de iubitul ei de o noapte, împăratul Genghi), alta grecească despre Panaiotis care și-a pierdut mințile iubind o nimfă, oarecum asemănătoare cu **Jocul ielelor** a lui Camil Petrescu, altele de eroism (Marko, muntenegreanul care a murit și a înviat pentru micul său popor), ș.a. Spectacolul este o devotată decorare a cuvintelor textului. Efortul creator se aplică pe ilustrare, mai puțin pe viziune, de unde și impresia că este mai puțin opera de artă regizorului cât a scenografului (Marfa Axenti) care a reconstituit în detalii costumele și atmosfera. O viziune vom avea în finalul despre puterea artei, mesaj extras din povestea chineză despre pictorului Wang Fo (Liviu Mnoliu). În plină glorie, Wang Fo este condamnat la moarte de tânărul împărat care își trăise copilăria între tablourile pictorului. Învățase, astfel, să vadă lumea mai frumoasă decât era în realitate. Împăratul este atât de pornit împotriva acestei înșelăciuni, încât îi mai permite lui Wang Fo doar să încheie tabloul marin început. Dar tabloul este atât de real încât Wang Fo se salvează dispărând într-o barcă în largul mării de pe propria pânză. După un spectacol de teatru vorbit, Irina Popescu Boeriu reușește, aici, două minute de teatru adevărat. Aceeași preferință pentru poveștile cu caracter înțelept apare și în spectacolul cu **Ivona, principesa Burgundiei** (1938) una din cele trei drame scrise de Witold Gombrovicz, romancierul care nu obișnuia să meargă la teatru, celelalte două fiind **Nunta** (1953) și **Opereta** (1966). Un basm cu regi și regine, cu peruci și costume Louis XIV. La curtea regelui Ignațiu apare Ivona, o persoană enigmatică, taciturnă, aproape mută, nici frumoasă, nici remarcabilă prin alte însușiri. Este enigma însăși pe care își propune să o dezlege prințul Filip care, spre stupoarea curții, o cere în căsătorie. Este un joc plin de cruzime prin care Filip (Dan Narcis rostește textul fără pic de interes) își propune să descompună această jucărie secretă. "Secretul" fiind că Ivona nu reprezintă nimic, că este existența de gradul zero. Dar și dreptul de a fi altul. Ea există, pur și simplu dar tocmai această existență care nici nu dă, nici nu cere este provocatoare și declanșează reacții violente. Ea devine incomodă în asemenea manieră încât trebuie eliminată. Irina Popescu Boieru o alege pentru Ivona pe Simona Bercu, un pic mai ștearsă decât ar trebui. Poate și pentru că este ascunsă sub un văl și o pălărie ce transformă enigma în sperietoare. Dar este ingenios acel dispozitiv comic care concentrează Curtea Burgundiei pe un modul în trepte pe care sunt înșirate de sus în jos, în descreștere ierarhică, Regele Ignațiu (Marcel Anghel, bonom, complicitar), Regina Margareta (Dana Tomiță, rușinată de viciul poeziei), șambelanul (Constantin Petrican), iubita prințului (seducătoare, Otilia Huzum), ș.a.m.d. Este o curte ușuratică și zgomotoasă, ludică și nepăsătoare. Din acest motiv, sensul, și așa echivoc al personajului, cu tot ce poate însemna tăcerea ei, cu umilința ei și iubirea mută pentru prințul care o batjocorește, rămâne incert. Dezvoltând textul pe latura comică Irina Popescu Boieru pierde pariul pe

Ivona, singurul motiv pentru care Gombrovicz a scris piesa. Tentativele de asasinare a "prinţesei", această imputare vie care bântuie saloanele Curţii, nu sunt plauzibile şi moartea ei - o moarte a alterităţii- este, vai, comică.

Irina Popescu Boieru (Bucureşti, 1963): **Şase personaje în căutarea unui autor** de Luigi Pirandello (1989), **Casa Bernardei Alba** de Federico Garcia Lorca (1990), **2 x Mrožek (Carol** şi în **largul mării** de Slawomir Mrožek, 1990), **Orfeu în infern** de Tennessee Williams, 1991), **Nebuna din Chaillot** de Jean Giraudoux (1991), **Nu sunt turnul Eiffel** de Ecaterina Oproiu (1996), **Efectul razelor gamma asupra anemonelor** de Paul Zindel (1997), **Omul care aduce ploaia** de Robert Nash (1997), **Eu când vreau să fluier, fluier** de Andreea Vălean (1998), **Neînţelegerea** de Albert Camus (1998), **Don Juan** de Molière (1998), **Elisabeta I** de Paul Foster (1999), **Cameristele** de Jean Gênet (2000), **Mizerie şi nobleţe** de Eduardo Scarpetta (2001), **Maestrul cântăreţ** de Frank Wedekind (2002), **Poarta miresmei** după **Povestiri orientale** de Margueritte Yourcenar (2003) – Teatrul Naţional Iaşi. **Livada de vişini** de A.P. Cehov (2000), **Naptea iguanei** de Tennessee Williams (2001), **Flecărelile femeilor** de Carlo Goldoni (2001), **Ivona, principesa Burgundiei** de Witold Gombrowicz (2003) – T. Victor Ion Popa, Bârlad. **Regele Cerb** de Carlo Gozzi (T. Luceafărul, Chişinău, 1991)

Ion Ardeal Ieremia

Vişniec în versiune militantă. Dacă Ion Ardeal Ieremia nu a "respectat" textul lui Vişniec din **Bine, mamă, dar ăştia povestesc în actu' doi ce se întâmplă-n actu'-ntâi**, a urmat cu stricteţe recomandarea ironică a autorului care, într-un preambul, spune că "regizorul poate renunţa la unele personaje, poate compune personaje noi, poate înlocui orice replici şi poate renunţa la orice replică (...), poate modifica orice, oricum, oricât, în afară de titlul piesei care este sacru". La orice s-ar fi putut aştepta autorul, mai puţin la apariţia în proiecţie cinematografică repetată a lui Mihai Eminescu... Şi totuşi, în generoasa ambiguitate a textelor lui Vişniec, efigia poetului nu este lipsită de sens. **Groapa** lui Vişniec în care sunt aruncate toate reziduurile unei civilizaţii devoratoare care funcţionează ca un malaxor ce decantează cele mai pure esenţe, capricioasă şi mişcătoare, avidă şi leneşă, este cea mai ingenioasă metaforă asupra artei ca reciclare divină a inutilului şi sordidului. Este "imaginea crinilor ce răsar din mlaştină" sau a alchimiei lui Arghezi din **Cuvinte potrivite** unde, se ştie, a preparat esenţe poetice din "bube, mucegaiuri şi noroi". În viziunea lui Matei Vişniec, groapa produce la intervale capricioase o muzică celestă însoţită de o ţâşnire cristalină de ape. De ce nu ar ţâşni şi **Glossa** lui Eminescu, simbol al celei mai pure arte? Cu toate acestea, presiunea asupra textului este enormă, mai ales prin tentativa de localizare artistică. Personajele nu mai trăiesc oriunde şi oricând, ci în România revoluţionară şi postrevoluţionară. Laitmotivul românesc

(mai mult, timişorean) al defilării cu tricolorul, este o amprentă dureroasă a obsesiilor politice ale regizorului, aplicată, însă, pe un text cu un conţinut rebel care nu mai răspunde conexiunilor. Aventura estetică şi existenţială a eroilor se transformă într-o aventură social-istorică de interes local. Dar tot ce ţine de metafora gropii este impecabil realizat, iar imaginea-surpriză a acestui crater magic ce înghite destine şi expulzează statui, este nu numai ingenioasă, ci şi adâncă. Ai impresia, în altă ordine de idei, că celebrul, de acum, text al lui Matei Vişniec, s-ar putea debarasa de anexa pirandeliană, de jocul de-a teatrul în teatru din actul al doilea. Lucrurile se întâmplă ca într-o celebră povestire de Borges în care un fanatic are ideea de a-şi însuşi în detalii biografia lui Cervantes pentru a rescrie cu fidelitate **Don Quijote.** Efectul de oglindă pe care actul al doilea îl are în raport cu primul, nu este deloc neglijabil: imaginea se răsfrânge, realitatea este mereu pusă la încercare pentru că este îndoielnică şi inconsistentă. Spectacolul se desfăşoară sacadat, mereu surprinzător, în decorurile Emiliei Jivanov, care plasează locul de joc la periferia unui mare oraş proiectat în fundal. Actorii sunt ataşaţi ideilor spectacolului, iar în rolurile principale, Bruno şi Grubi (cei care se silesc să facă groapa să cânte), au evoluat, foarte concentraţi, Damian Oancea şi Valentin Ivanciuc. S-au distins într-o distribuţie foarte numeroasă (neobişnuit de bogată pentru teatrul "minimalist" al lui Matei Vişniec) Ana Serghie Ionescu (**Fetişcana cu găleata de lături**), Traian Buzoianu (**Bărbatul cu tomberonul**), Gheorghe Stana (**Omul cu sacaua**), Mihaela Murgu (care printre altele a recitat cu austeritate Glossa lui Eminescu), Larisa Stase Mureşan (Mama), Daniel Petrescu, Vladimir Jurăscu. Ne întrebăm dacă teatrul lui Matei Vişniec, scris pentru a ascunde şi nu pentru a explica mesaje, este cel mai adecvat unei atitudini militante.

Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia (şi din toate războaiele lumii şi în timp de pace, spunem noi), este o neaşteptată călătorie a lui Matei Vişniec pe harta politică mondială. Un eseu despre naţiuni şi naţionalism, majoritari şi minoritari, ilustrat cu un "caz": bosniaca **Dora,** suferind un şoc postraumatic după ce a fot violată de cinci "războinici", probabil sârbi, pentru că albanezii şi americanii nu fac aşa ceva. Ea parcurge traseul de la disperarea animalică (foarte bine, prea bine exprimată de Claudia Ieremia), până la revelaţia maternităţii. Cea mai bună secvenţă din spectacolul lui Ion Ardeal Ieremia este dialogul Dorei cu copilul nenăscut, o fragilă păpuşă proiectată pe un fundal transparent care este sexul şi matricea lumii. Spectacolul timişorenilor merită să fie văzut pentru aceste scene de care, cum s-ar putea altfel, regizorul va abuza cu bună ştiinţă. Adevărul este că face un oratoriu dintr-o partitură de pian. Orchestrează fiecare secvenţă şi dilată fiecare replică. Are o nevoie tipic teatrală de concret şi vizual, dar o face pe detalii şi nu în ansamblu. În loc să se concentreze, dilată şi "dă pe dinafară", ca în scena cu poemul lui Baudelaire introdus ca ilustraţie la ideea "gropilor comune" pe care le cercetează Kate, buna americancă ce o supraveghează pe Dora. De la strigătul împotriva violenţei, care este, în fond, piesa lui Matei

Vişniec, la seninătatea meditaţiei pe tema "vanitas vanitum", a frumuseţii care putrezeşte, din **Cadavrele** lui Baudelaire, Ion Ardeal Ieremia consumă toate analogiile. Este un teatru ilustrativ: este ilustrat lacul Constanţa cu pânze albe, vălurite, sunt ilustrate tipurile balcanice cu manechine de cârpă, este ilustrat chiar şi sexul femeii, ca o fantă între două panouri elastice în fundal (scenografia: Geta Medinschi). Nimic rău în toate acestea; teatrul trebuie "să ilustreze", dar Ion Ardeal Ieremia o face în exces. Important este că el a citit textul lui Matei Vişniec sub semnul eternităţii şi nu al conjuncturii politice. Pare că se atenuează şi superioritatea americancei **Kate** faţă de "sălbatica" din Est. Laura Avarvari face din Kate un personaj vulnerabil, ale cărei drame nu sunt mai puţin semnificative. În sfârşit, regizorul reuşeşte să elimine o fractură ce apare între prima parte (eseul despre militarismul la etniile balcanice) şi a doua, în care Dora trăieşte înfrigurarea maternităţii. Un spectacol unde nimic nu este de adăugat, dimpotrivă, de eliminat cu mare atenţie. **Integrala Caragiale** abia se lasă întrezărită după spectacolul cu **Pastramă trufanda**, un colaj alcătuit şi regizat de Ion Ardeal Ieremia după proza, corespondenţa şi chiar poezia lui Caragiale din care nu lipsesc **D-l Goe**, **Bacalaureat** şi parodia de basm **Dă dămult, mai dă dămult**. Dramaturgia colajului nu este dintre cele mai izbutite, dar tendinţa de a descoperi un alt Caragiale este certă. Ne-am obişnuit să citim un singur Caragiale, cel din piesele sale de teatru şi din câteva, nu multe, "momente şi schiţe". Critica, mai ales, admiră un Caragiale realist care a fotografiat odată pentru totdeauna un fel de eternitate românească. Ieremia ni-i arată pe antirealist. Eroul nu mai este, aici, acel Mitică din berăriile bucureştene, mai "realist" decât realul, ci omul incoerent, omul absurd, acel Baboi născut din dragostea dintre o prinţesă nesupravegheată şi un broscoi din parodia erotică **Dă dămult, mai dă dămult**, care va fi şi domnul Goe şi liceeanul leneş din **Bacalaureat** şi turcul care se hrăneşte cu carne de evreu din anecdota atroce **Pastramă trufanda**. Costumele fanteziste ale Getei Medinschi, confecţionate din hârtie ne introduc în "expresionismul" timpuriu al lui Caragiale.

Ion Ardeal Ieremia (1965, Oradea): Femeia şarpe de Carlo Gozzi (1996), **Jucăriile mecanice** (1996), **Nimic despre Hamlet** de Radu F. Alexandru (1996), **Unde-i revolverul** de Görgeli Gabor (1997), **Năpasta** de I.L.Caragiale (1997), **Capul de răţoi** de George Ciprian (1997), **Invective** după Paul Verlaine (1998), **Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia** (1998), **Anonimul veneţian** de Giuseppe Berto (1999), **Pentru ce am murit** de Xie Min (2000), **Pastramă trufanda** după I. L. Caragiale (2000), **Insomniile bătrânului,** după Petre Stoica (2001), **Stăpânul stepei fără de hotar** după Nikolaus Lenau (2001), **O făclie de Paşte** după I.L.Caragiale (2002), **Chiriţa** după Vasile Alecsandri (2003) – T. Naţional Timişoara. **Patima roşie** de Mihail Sorbul (2000), **Nunta** de Ion Corlan (2001) – T. de Stat Arad. **Un prieten decând vremea** după I.L.Caragiale (T. Andrei Mureşanu, Sfântu Gheorghe, 2002) **Menajeria de sticlă** de Tennessee Williams (2000), **Chiriţa în balon** după Vasile Alecsandri (2001), **Valsul toreadorilor** de Jean Anouilh (2003), **Soarele şi luna,** spectacol pe texte populare (2004) – Teatrul Popular, Lugoj. **Medeea** de Euripide (T.N. Timişoara, 2004)

Romeo şi Julieta. Ion Mircioagă este convins că tragedia tinerilor amorezi din Verona ascunde o "comedie crâncenă" şi nu se lasă până nu ne convinge. În acest scop prelucrează câteva personaje (Capulet, Mercutio, Doica), asumându-şi riscul unei grave deplasări de sensuri. Dacă George Ţoropoc compune, în Capulet, un bonom cu manii comice suportabile, libertatea pe care o acordă Lilianei Ghiţă (Doica) este o eroare. Inspirata interpretă a Vetei din **Noaptea furtunoasă** în versiunea lui Mircea Daneliuc, este aici de o "comicărie" furibundă, răspândind în jur mult zgomot şi multă îngrijorare. Nu acesta este genul de comedie pe care îl presupune Ion Mircioagă şi pe care îl descoperă în bufonada funestă a lui Mercutio care îşi ia moartea în râs. Cornel Cimpoaie face din Mercutio emblema spectacolului: un joc cu moartea, o provocare a ei la care aceasta nu va întârzia să răspundă. Spectacolul începe fastuos, cu o imagine statuară a călugărului Lorenzo, proiectată în fundal ca o efigie. Bun profesionist, Bujor Macrin (Lorenzo), va deveni punctul de atracţie, riscând să pună în umbră personajele titulare. Şi el se joacă de-a moartea, dacă nu cumva este chiar maestrul de joc. Nu este el acela care prepară o licoare ce poate imita moartea ? Dar jocul, odată pornit nu mai poate fi oprit şi moartea nu se lasă imitată. Călugărul vraci Lorenzo vrea să se împotrivească destinului şi nu face decât să îl ajute. Unii spun că Shakespeare trebuie jucat numai cu "actori shakespearieni". Spectacolul lui Ion Mircioagă este departe de aşa ceva. Mai bine de jumătate din distribuţie pare că se află pentru prima dată pe scenă. Seamănă cu trupa lui Bottom din **Visul unei nopţi de vară** jucând ridicola tragedie a iubirii dintre Piram şi Thisbe, o versiune comică a iubirii din Romeo şi Julieta, dacă ne instalăm în sistemul propus de Ion Mircioagă. Paradoxal, tocmai această stângăcie a trupei dă un aer de autenticitate întregului: un grup de tineri care au luat iniţiativa să joace **Romeo şi Julieta** pentru prieteni, părinţi şi cunoscuţi, pentru că vorbeşte despre ei şi au nevoie de ea. Este, cel puţin, impresia pe care o lasă titularii: Ciprian Nicolăiasa/Romeo (cu constituţia lui fragilă şi expresia damnată, el are iubirea mortală înscrisă pe figură) şi. Cătălina Nedelea/Julieta care "munceşte" prea mult iar rostirea "sughiţată" devine obositoare, deşi actriţa nu este lipsită de graţie. Dar, împreună, alcătuiesc un cuplu fragil şi credibil. Deşi inegal, spectacolul ne arată că Ion Mircioagă este un artist matur, cu simţul măsurii. Îi suntem recunoscători că, în afara unei trecătoare sugestii de pederastie între Romeo şi Mercutio, a tratat cu delicateţe scenele de dragoste dintre protagonişti. Mai mult, cred că în câteva scene a găsit soluţii pentru a exprima miracolul întâlnirii dintre cei doi îndrăgostiţi. Folosind nişte simple perdele de tul care îi desparte, Mircioagă ne vorbeşte despre pojghiţa subţire ce desparte iubirea de neiubire. Iubirea este parcă inaccesibilul devenit accesibil. Într-o lume nu numai liberă, dar şi licenţioasă, care a abolit secretele punând în primejdie misterul, genul de relaţie delicată, de atracţie progresivă şi

iremediabilă creat de Ion Mircioagă între Romeo şi Julieta este reconfortant. Spectacolul său a produs în seara premierei, reacţii de adeziune inconfundabile. Vom aplauda totdeauna această mare iubire stupidă, cu disperarea de a nu fi pe măsura ei.

Ion Mircioagă: Zăpezile de altădată de Dumitru Solomon (1994) - **T. de Stat, Arad. Romeo şi Julieta** de William Shakespeare (T.Maria Filotti, Brăila, 1999), **D-ale carnavalului** de I.L.Caragiale (T. Valah, Giurgiu, 1999)

VASILE NEDELCU

Carnavalul românesc. Lumea carnavalului a produs, la noi, cel puţin două texte celebre: **Iaşii în carnaval** de Vasile Alecsandri şi **D-ale carnavalului** de I.L.Caragiale. Pierderea de energie politică din comedia lui Caragiale, extrem de virulentă la predecesorul său, este parţial compensată prin caricatura unor tipuri umane penibile intrate în tradiţia referinţelor la specificul naţional. Temerar, Vasile Nedelcu, asociază lumea carnavalului din piesa lui Caragiale, cu lumea circului. În spaţiul nediferenţiat din prologul spectacolului, când personajele defilează haotic sub intermitenţele stroboscopului, această lume a circului se constituie din mers. Câteva folii de nailon suspendate la podul scenei alcătuiesc cupola circului care adăposteşte toate locurile de joc, inclusiv frizeria lui Nae Girimea. Clovni în esenţă, Pampon şi Crăcănel devin, prin costume, clovni în aparenţă mai ales în scenele de carnaval unde Crăcănel este îmbrăcat ca un Pierrot senil iar Nae Girimea va fi prestidigitatorul, magicianul poltron cu frac şi joben al oricărui spectacol de circ. Vasile Nedelcu este un pasionat colecţionar de trucuri comice. Sunt convocate toate tertipurile teatrului comic de la mersul pe catalige ("Nenea Iancu, Bogasierul din Ploieşti" interpretat de Lică Dănilă), până la bastonade, palme răsunătoare, de la leşinuri până la despărţirea comică a capului de trup. Vasile Nedelcu îl trece pe Caragiale prin istoria circului cu rezultate surprinzătoare. Lăsaţi să improvizeze pornind de la nuclee prestabilite, actorii sunt liberi (poate prea liberi, de unde şi pierderile de ritm) să se desfăşoare în splendoarea unui superior cabotinism. Ioana Citta Baciu şi Mihai Mihail dau tonul stilistic al interpretării, jucând pe contururi groase rolurile lui Crăcănel şi Pampon – doi clovni plini de haz. În acelaşi stil, Stelian Stancu orbecăieşte magnetizat printre intrigi pe care nu le pricepe (Catindatul). Sunt şi câteva neclarităţi în circul românesc la care ne invită Vasile Nedelcu. Românesc pentru că Mihai Mihail agită tot timpul un baston tricolor, pentru că ilustraţia muzicală, cel mai adesea în folclor stilizat, este românească, în

fine, pentru că acest circ adulterin este văzut în viziune românească. Neclarităţile provin din amestecul de observaţii obiective cu obsesii personale. Vasile Nedelcu ne aruncă într-un infern al puericulturii. Frizeria lui Nae Girimea este un muzeu de fetuşi expuşi în borcane din ce în ce mai mari. Alte două borcane şi mai mari aşteaptă exponatele. Mai mult, Didina (Magda Vernescu în agreabilă parodie) este însărcinată iar Miţa (voluntară, "apucată" în interpretarea temperamentală a Lilianei Lupan) este nedespărţită de căruciorul copilului. Pare a fi vorba de o depreciere a ontogenezei dar ideea, dacă aceasta este, propune un alt spectacol ca şi multiplicarea lui Iordache în şase versiuni între care cea a lui Daniel Tudorică rămâne cea mai coerentă pentru că actorul a descoperit înrudirea lui Iordache cu personajele din comediile cinematografice mute. Îmbrăcaţi în halate albe, cu măşti de tifon pe gură, cei şase Iordache par să transforme frizeria lui Nae într-o maternitate sau, mai curând, într-un ospiciu de spălare a creierelor. Faptul că Vasile Nedelcu a găsit de cuviinţă să înscrie acest curs scurt de istorie a comediei într-o viziune halucinantă asupra lumii rămâne ambiţia remarcabilă a unui intelectual. Halucinaţia există, într-adevăr, la Caragiale dar nu aici, ci în **Hanul lui Mânjoală.**

Un mister sau promisiunea unui mister. Comedia **Funcţionarul destinului** de Horia Gârbea este o "piesă de cameră", nu pentru că acţiunea se petrece într-o cameră dar are un **sound** asemănător cu al orchestrei de cameră sau chiar mai mic, al unui cvartet de coarde. Este un vodevil prescurtat din care nu lipsesc "triunghiurile conjugale" consacrate chiar dacă sunt limitate la nivelul sugestiei. Adulterele funcţionează în fantezia noastră insolentă ca o promisiune retrasă. Este o incizie în viaţa unui cuplu – Cleo şi Fred – văzut la şapte ani după căsătorie. Horia Gârbea se amuză să consemneze râşniţa dialogului în contradictoriu pe tema aniversării. Este o aniversare amoroasă ori una matrimonială? Controversa degenerează în jargon zoologic şi în maltrataţii reciproce. Pare de necrezut pentru cine a citit construcţiile sarcastice din **Doamna Bovary sunt ceilalţi** sau **Pescăruşul din Livada cu vişini** că Horia Gârbea scrie acum o melodramă cu un cuplu rănit care se cicatrizează din mers şi aştepţi surpriza. Trebuie să fie pe undeva o capcană, dar capcana aceasta se lasă greu descoperită. Abia spre final se întrezăreşte ceva, când apare "funcţionarul destinului" (**şeful sectorului suflete** spunea, cândva dramaturgul Alexandru Mirodan) cu misiunea ocultă de catalizator conjugal. Şi o altă surpriză, tot spre final: după douăzeci de ani, cuplul este blocat în aceeaşi controversă pe care o susţine cu aceeaşi energie şi, la urma urmei, cu aceeaşi prospeţime. Parcă pentru un vodevil e prea puţin, lipsind ramificaţiile franţuzeşti ale reţetei. Pentru o farsă ar fi deajuns. În fond, Horia Gârbea a făcut un pariu cu publicul, oferind ceva comestibil în locul savuroaselor dar complicatelor conexiuni literare erudite din titlurile citate mai sus. Vasile Nedelcu bruschează textul forţând sonoritatea. Bovarismul soţiei este însoţit de frecvente depresii nervoase şi tentative de suicid, sfârşind în cada ce ocupă centrul spaţiul creat de Doru Zamfir. Nu moare ci se cufundă într-un coşmar în care visează ce se întâmplă în piesă. Un coşmar din

care se va trezi în final când se restabileşte ciclul conjugal. Aşadar, Vasile Nedelcu înlocuieşte trecerea timpului din text cu un coşmar care prescurtează trecerea timpului, ceea ce ni se pare un truc ingenios. Mai puţin ingenios rămâne Străinul ("funcţionarul destinului"), o femeie travestită în bărbat. Mai ales că Lia Bugnar nu găseşte tonul just, deşi prezenţa scenică şi îmbrăcămintea sunt, în momentul apariţiei, frumoase promisiuni. Uneori ai impresia că această modă a travestiurilor care circulă, cu şi fără rost, prin teatre este un fel de a spune că că se ascunde ceva acolo unde nu se ascunde nimic. Îl revedem pe Cristian Moţiu (Fred) care compune un personaj atrăgător şi versatil, cu dulcea şiretenie pe care o avea, cândva, Octavian Cotescu. Spectacolul are mister sau, cel pouţin, ştie să te amăgească până la capăt cu promisiunea unui mister.

Vasile Nedelcu: (**D-ale carnavalului** de I.L.Caragiale (T. Fani Tardini, Galaţi, 1996), **Flecărelile femeilor** de Carlo Goldoni (1996), **Hop, Signor** de Michel de Ghelderode (1997), **Proscrisa** de Saviana Stănescu (1999), - T. Dramatic, Galaţi. **Funcţionarul destinului** de Horia Gârbea (Theatrum Mundi, 2000)

DAN TUDOR

Ofertă de serviciu. Pentru cine cunoaşte piesa de teatru **Interviu** de Ecaterina Oproiu jucată prin anii '80 **Oferta de serviciu** de Lia Bugnar şi Dana Măgdici, nu mai poate fi o surpriză. Şapte femei şi şapte secvenţe de viaţă feminină, nu în interviuri, ca în celebrul text menţionat, ci în şapte probe de film organizate de a opta femeie, Petra, producătoare de talk-shaw-uri televizate. Diferenţa este că femeile Ecaterinei Oproiu dovedeau că pot avea orice profesie din categoria celor masculine, ale Liei şi Danei se plîng de condiţia femeii în România. Dan Tudor inventează şi două gemene bine interpretate de Veronica Filip şi Tamara Manea. Două figuri de clovn feminin, desprinse, parcă, din filmele lui Fellini. Pantomima telenovelei interpretată în stil yoga, amestecat cu dans indian, este dintre cele mai nostime iar parodia limbii portugheze, cât se poate de comică. De altfel Dan Tudor a adăugat piesei un subtitlu în limba portugheză: "un poştu dâ trăbaliu" ceea ce în româneşte ar însemna "un loc de muncă". Aşadar, zece femei şi un singur bărbat, regizorul Harry (Stelian Stancu), încântat dar şi încurcat de asaltul celor şapte fete ce trebuie să depăşească testul suprem, acela de a spune "te iubesc". Dan Tudor trebuie să-şi fi adus aminte delicioase detalii de la examenele de admitere la actorie şi creează, astfel, scena majoră a spectacolului: şapte femei care au la dispoziţie numai cinci secunde pentru a face o declaraţie de dragoste. Mircea Ştefănescu a

scris, prin 1920, o întreagă piesă pe această temă. În **Comedia zorilor**, trei tineri iubesc aceeaşi fată dar nu se pot hotărî să facă pasul hotărâtor al testului "te iubesc". Spectatorii au primit cu hohote scena creată de Dan Tudor pentru că au înţeles cât de greu este să spui, fără să simţi. Poate că tocmai asta a lipsit, ca una dintre fete să simtă ce spune. Atât pentru integritatea simţămintelor omeneşti cât şi pentru coloratură. Se expune avantajos Liliana Lupan, psiholoaga nevrotică care a învăţat că "te iubesc" înseamnă sex şi se oferă toată. Carmen Duru, moldoveancă de Galaţi, îmbrăcată în costum de muzeu etnografic, îşi pierde respiraţia când o spune. Magda Vernescu, în poştăriţa Tuţa este dulce, expansivă, molipsitoare. Tamara Constantinescu, agilă, suplă, cu un fel de bună dispoziţie comandată, joacă rolul Femeii întreţinute. Ana Maria Ciucanu exagerează intrarea în scenă a Mioapei (Petra), "proprietara de vise" care va deveni personajul central. Apasă pe mitocănie Carmen Albu (Prostituata), dibuieşte după tonul just Crina Stoica (Profesoara de franceză Alejandra). În cele din urmă scenariul nu mai are nici o legătură cu reveriile feministe din **Interviu** ci se revendică din Pirandello. Femeile nu sunt "adevărate" ci vedenii ale producătoarei Petra, autoarea unei piese "pe care nu a scris-o prea bine". Din nou, Ana Maria Ciuceanu, mai aplicată pe rol, iese din vis. Dar visul nu s-a văzut. Noroc că regizorul nu construieşte spectacolul pe idei ci pe situaţii comice. De unde şi abundenţa de acroşeuri si semne cu ochiul la public.

Dan Tudor montează **O furtunoasă noapte** şi nu **O noapte furtunoasă** pentru că inversează tipurile şi relaţiile consacrate din comedia lui Caragiale, mai cu seamă prin distribuiri aparent aiuristice. Repartizarea pe dos a actorilor nu este tocmai o noutate. În spectacolul cu aceeaşi piesă de la Brăila, Mircea Daneliuc punea în Spiridon un actor octogenar iar Mihai Măniuţiu, la Odeon, a distribuit-o pe Dorina Lazăr în Ziţa, deşi toată lumea o vedea în Veta. Efectele comice ale acestor inversiuni în care descifrăm şi o anume saturaţie de Caragiale, nu se lasă aşteptate. Iar în cazul lui Dan Tudor, procedeul devine o metodă ce reactivează întreg textul modificând nu doar caracterele ci şi relaţiile dintre personaje. Constrânşi într-un draconic **contre-emploi**, actorii nu mai pot rata nota de noutate a personajelor: Rică Venturiano, în interpretarea venerabilului Mihai Mihail, nu mai este un june student în drept ci se află mai aproape de "arhivarul de la judecătoria de ocol", bătrân amorez şi student etern. Pare, astfel, logic să se fi îndrăgostit de o femeie mai coaptă cum este Ziţa, interpretată de Liliana Lupan, trecută printr-un lung şi patetic divorţ de "pastramagiul" Ghiţă Ţircădău. La fel de logic este interesul lui Jupân Dumitrache/Gheorghe V. Gheorghe pentru "onoarea de familist ", fiind "un bătrân ramolit însurat cu o femeie mult mai tânără". Veta, zburdalnică şi insolentă în interpretarea Tamarei Constantinescu este, iarăşi logic, îndrăgostită de falnicul Chiriac/Aureliu Bâtcă. Ilogic şi neaşteptat distribuit este Stelian Stancu în Spiridon, un uriaş în comparaţie cu Jupân Dumitrache/Mihai Mihail, nevoit să se urce pe un taburet pentru a-i aplica zilnica chelfăneală. Dan Tudor a luat sufletul mic al "băiatului de procopseală" şi l-a pus în trupul mare al lui Stelian Stancu. Reformele aduse nu se

rezumă la acest tip de distribuţii pe dos ci sunt însoţite de elementele unei viziuni asupra condiţiei maniacale a acestor oameni desemnată prin ticuri verbale (onoarea de familist, rezon), tabagismul lui Spiridon, sau discursurile demagogice ale lui "R.Vent.". Expunerea acestei faţete, să-i spunem, abisale a personajelor se exteriorizează la Dan Tudor prin reverberaţii comice ale silabelor, proiecţii video ce aduc pe un ecran din fundal, întâmplări şi personaje din exterior, cum ar fi confruntarea violentă dintre Ziţa şi Ţircădău, sau dublează, în tehnica umbrelor chinezeşti, "marile " monologuri din scenă, sporind semnificaţia lor comică. Spectacolul nu conţine numai trucuri ci şi o viziune asupra piesei, uneori novatoare, alteori doar surprinzătoare.

Gustul caricaturii. Teatrul Dramatic din Galaţi s-a imprietenit cu dramaturgul francez Pierre Chesnot, de vreme ce recenta premieră cu **Arta adulterului** (traducerea comercială a titlului original **Hotel particulier**) în regia lui Dan Tudor, va fi urmată de **Puşlamaua,** de acelaşi autor în regia lui George Motoi. Sursa este familia Beligan iar traducatoarea, Marica Beligan, o bună cunoscătoare a dramaturgiei franceze, este ea însăşi autoare dramatică. Una dintre comediile sale (**Căutăm autor dramatic**), ascunde o călătorie pe cât de veselă, pe atât de savantă în lumea "comediei bulevardiere", de la Eugène Marin Labiche până la Pierre Chesnot însuşi. Autor deloc necunoscut la noi (**Cavou de familie**, în traducerea aceleiaşi Marica Beligan, s-a jucat, cândva, la Bucureşti), face parte din familia destul de numeroasă a neo-vodevilistilor francezi, alături de Jean Claude Carrière, Victor Haïm, etc. artizani ai intrigii, ingenioşi fără complexe genialoide care ştiu, cu adevărat, sa glumească. Chesnot ştie, ca şi venerabilii săi înaintaşi, că cel mai bun subiect de comedie este veşnicul motiv de dramă: infidelitatea conjugală. În absenţa soţului, comandantul unui submarin care se scufundă în reprize de câte trei luni fix, soţia cultivă o aventură amoroasă cu un regizor de televiziune în casa lor spaţioasa din sudul Franţei. O escapadă de două săptămâni care se anunţă foarte paşnică, este pusă în pericol de sosirea iminentă a soţiei regizorului care ştia că acesta locuieşte la un hotel. Cu o teribilă prezenţă de spirit şi un har al ficţiunii care îl va scoate din cele mai penibile împrejurari, Jean Francois, regizorul, transformă casa marinarului în hotel Mimoza. Dar nenorocirile abia încep pentru ca sosesc clienţi care doresc camere la noul hotel: doi tineri căsătoţiţi, un cuplu ilicit, un sinucigaş părăsit de nevastă şi, în cele din urmă, soţul însuşi, a cărui misiune a fost amânată. Dupa **O noapte furtunoasa, Ofertă de serviciu** şi **Probă de film,** Dan Tudor dovedeşte un apetit, bine primit de public, pentru comedie. Aduce în sprijinul acestei vocaţii un neobişnuit simţ al caricaturii fiind, pe aceasta linie, un discipol al lui Horatiu Mălăele. Nu ne-ar mira să înceapă a desena caricaturile pe care acum le înscenează, asemenea maestrului. Citind un text, Dan Tudor declanşează un mecanism mental al deformării comice care duce la îndepărtarea treptată de modelul real. Cel mai bun exemplu, în **Arta adulterului,** este Soţul înşelat (comandantul Martigue) interpretat de Stelian Stancu. Apariţia lui este a unui bărbat impunător, foarte distins în

costumul sau alb de ofiţer de marină. Acesta este modelul real. Dar realismul nu este pentru Dan Tudor, după cum nu este nici pentru comedie. El intuieşte că arta nu este o copie a realităţii, dimpotrivă măsura în care ştii să te îndepărtezi de ea. Introdus în jocul de-a filmul de televiziune pe care îl inventează regizorul Jean Francois, falnicul Martigue trebuie să joace rolul prostituatei Paquerette, îmbrăcat cu o bluză din fâşii de piele, fustă mini şi pantofi rosii cu toc. La gabaritul lui Stelian Stancu, efectul comic este instantaneu. Puţine personaje scapă de viciul lui Dan Tudor pentru caricatură. Veteranul Gheorghe V. Gheorghe /Gerard Blanchard, îmbrăcat ca un fan Elvis Priesley, este implicat într-un episod amoros cu Liliana Lupan/Nadine Dujardin, căsătorită cu un uriaş (Lucian Pânzaru) care urmăreşte cu seninătate imperturbabilă să-i ucida pe cei doi amorezi. În final asistăm la cea mai comică dublă crimă pe care o poţi imagina: Gerard defilează voios pe scenă cu un topor înfipt în moalele capului iar partenera sa, cu un topor identic, între omoplaţi. Cătălin Cucu (însuraţelul Hans Muller) este un tirolez cam nătâng, Legris/Petrică Păpuşă, un rus părăsit de Nataşa lui care suferă ruseşte şi îşi caută moartea, Carmen Duru (Paquerette) este dresoare de barbati, ş.a.m.d. Costumele (Gabriela Bondărescu Caragiu) sunt deformatoare şi nemijlocit expresive. În afara caricaturii, dar nu în afara comicului de situaţii, rămâne cuplul Jean Francois/Cristian Gheorghe, Magali Martigue/Magda Vernescu şi soţia furioasă (Ana Maria Ciucanu). Pe măsură ce apetitul lui Dan Tudor pentru caricatură se va sublima, vom asista la apariţia acelui regizor de comedie mereu aşteptat.

Dan Tudor (Bucureşti, 1967): **Păcală şi Popa**, după Petre Dulfu (T.N.Timişoara, 1998), **Haine de paiaţă**, recital după piesele lui Shakespeare (T. de Comedie, 1998), **Căsătorie cu de-a sila de Moliere** (T. de Comedie, 2000), **Probă de film** după Vasili şukşin (T. de Comedie, 2001), **Ofertă de serviciu** de Dana Măgdici şi Lia Bugnar (T.Fani Tardini, Galaţi, 2002), **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale (T.Fani Tardini, Galaţi, 2001), **Arta adulterului** de Pierre Chesnot (T. Fani Tardini, Galaţi, 2003), **Incurcă lume** de A. de Herz (T. Urmuz, Tulcea), **Jocuri erotice cu mortul din balcon** de Ray Cooney (T. Maria Filotti, 2004), **A douăsprezecea noapte** de William Shakespeare (T.Dramatic Fani Tardini, Galaţi, 2004), **Lady Dy** de Tomislaw Jajek (T. Maria Filotti, Brăila, 2004)

Theodor Cristian Popescu

Casa evantai, comedia tragică a lui Marin Sorescu, ascunde mai multe secrete decât ne închipuim şi chiar decât lasă de înţeles tonul în doi peri al autorului, expert în acele rostiri sacre în limbaj profan din care şi-a făcut program literar. Unul dintre aceste secrete este prezenţa polemică în epocă (piesa a fost scrisă prin anii 80 şi

jucată în premieră absolută la Teatrul de Stat din Oradea) a unei drame comice care apără cu ironie dreptul individului la identitate, împotriva acelui "cod al manierelor elegante" de tip totalitar care era Codul eticii şi echităţii socialiste. Mutilărilor procustiene la care individul era supus prin astfel de "coduri", **Casa evantai** (titlul este splendid, nu pentru că spune mai mult decât textul, ci pentru că sileşte textul, în puţine cuvinte, să-şi divulge sensul) le opune complexitatea deconcertantă până la comic a naturii umane şi renghiurile pe care aceasta le joacă în istoria unui cuplu. Dacă adăugăm că unul dintre aceste "renghiuri" este chiar moartea, ne aflăm în plină farsă tragică soresciană. Trucul, pe cât de simplu (într-un soţ dormitează mai multe euri ce tind să se concretizeze şi să provoace reacţii corespunzătoare Soţiei, silită şi ea "să se multiplice"), pe atât este de operaţional: pare o sondă aruncată la mare adâncime ce fotografiază abisurile acestui univers în miniatură care este o căsnicie. Intrăm într-un infern al identităţilor: nu mai ştim dacă tripla pereche astfel constituită este licită sau ilicită. Jocul este fin şi captivant pentru că eseul asupra dedublării, aplicat cosmosului casnic, este tot timpul la limita faptului divers adulterin, iar drama scindării riscă să se transforme în vodevil. Un vodevil abia şoptit, cu timidităţi ortodoxe şi moralitate olteană, tocmai de aceea înobilat. Theodor Cristian Popescu nu deschide "evantaiul" pe toate pliurile (de altfel, jocul de oglinzi creat de trucul dedublării este inepuizabil), renunţând la drama creatorului steril în viziune desacralizată, foarte accentuată în text de prezenţa cuplului Ana-Manole (**alter ego**-uri sporadice ale cuplului originar), complet înstrăinat, prin istovire modernă, de sentimentul sacrificiului. Spectacolul are, însă, graţie intelectuală pentru că, fiecare dintre cele trei actriţe (Tora Vasilescu, Valeria Ogăşanu şi Mariana Buruiană) şi cei trei actori (Petre Lupu, Mihai Cafriţa şi Constantin Drăgănescu) ce interpretează cuplurile multiplicate, răspund cu inteligenţa comicului sorescian ce amestecă măritişul cu "voinţa speciei" a lui Schopenhauer şi adulterul cu "triada lui Leibniz". Regizorul care putea să facă un triumf al adulterului dintr-un scandalos spectacol erotic, a preferat să conducă spectacolul cu discernământ spre un "joc de-a măcelul" în care nu numai dublurile vor fi masacrate ci şi originalele. Scenele finale, cu perechile care expiază într-o sublimă solidaritate a morţii pline de speranţă în raport cu metafizica sceptică a cuplului pe care o dezvoltă, între altele, Marin Sorescu. Decorurile sunt semnate de Marius Alexandru Dumitrescu iar costumele de Lia Manţoc.

Popescu, Theodor Cristian (1967, Bucureşti): **Bertoldo la curte** de Massimo Dursi, în colaborare cu Anca Bradu (Studioul Cassandra, 1992), **Piesă cu repetiţii** de Martin Crimp (T. Inoportun, Bucureşti şi T.N. Târgu Mureş, 1993), **Cafeneaua** după Isaac Bashewits Singer (T. Evreiesc de Stat, 1994), **Aripi** de Arthur Kopitt (T.N. Târgu Mureş, 1994). **Coriolan** de William Shakespeare (1993), **Scene dintr-o execuţie** de Howard Barker (1994) – T.N. Cluj Napoca. **Casa evantai** de Marin Sorescu (T. Bulandra, 1995). **Priveşte înapoi cu mânie** de John Osborne (1995), **Măsură pentru măsură** de William Shakespeare (1997), **Eu, când vreau să fluier, fluier** de Andreea Vălean (1998), **Ping Body** de Radu Macrinici (1999) - T.N. Târgu Mureş.

Una dintre dihăniile din bestiarul lui Matei Vişniec, alături de **animalul cu patru guri** şi **ploaia-animal** este şi **groapa,** din tavan sau de gunoi, depinde din ce unghi priveşti lumea. Sunt tot atâtea reprezentări mitologice (o mitologie proprie) ale unor înţelesuri impenetrabile prin intermediul cărora artistul creează breşe spre miezul enigmei care ne scapă. **Groapa** din **Bine, mamă, dar ăştia povestesc în actul doi, ce se întâmplă în actu'ntâi,** poate primul dintre textele dramatice ale lui Matei Vişniec (a fost scris în 1982), este cea mai enigmatică. Este o groapă abjectă şi miraculoasă, fetidă şi cristalină ca apa de izvor, feroce şi tandră. Doi dintre oamenii clowni ai lui Matei Vişniec, Bruno şi Grubi se chinuiesc să descopere sensul acestei ghene pestilenţiale ce produce, la intervale capricioase, o muzică divină, însoţită de o secreţie pură de apă limpede. Mai mult, groapa este o lume subterană care o absoarbe pe aceea reală cu un apetit bestial al înghiţirii, un stomac uriaş care mistuie şi distilează. Un alambic ce transformă toate dejecţiile în esenţe pure. Şi, când crezi că ai dat de capătul firului, Grubi, iritat de toată mascarada teatrală pusă la cale de nişte profani (este, în partea a doua un "teatru în teatru" care complică piesa), dispare căţărându-se pe o funie ocultă, de provenienţă necunoscută, în loc să fie înghiţit de gaura neagră a gropii. Ca şi cum lumea reală de la sol ar sta, ca într-un sendvici între lumea telurică, zoomorfă, înspăimântătoare a gropii şi o alta, celestă, în care Grubi se înalţă ca un abur. Din aceeaşi nevoie de claritate pe care o resimţim şi noi, Nona Ciobanu restrânge abundenţa de sensuri, oprindu-se la unul singur: groapa este matricea feminină pe care un tomberon circular o fecundează. Se poate şi aşa dar e prea puţin. Tocmai asta spune şi "căcănarul şi transfugul de Vişniec", cum spune o replică indrodusă "din simpatie" de regizoare care poluează textul. Actul al doilea, în care se povesteşte şi nu prea "ce se-nâmplă în actu'ntâi", este o harababură. Deşi totul a fost repetiţia unui spectacol, **groapa** are voinţă proprie, "strigătul ei este real" şi "o forţă neobişnuită şi violentă îl trage pe Brumi în groapă" precizează autorul. Fisura pe care sacrul, fie el monstruos, o creează în realitatea profană, iată ce lipseşte acestui spectacol care nu se ia în serios. Se poate şi aşa, mai ales că Gheorghe Visu (Grubi) şi Petre Nicolae (Bruno) fac împreună cel mai reuşit tandem de oameni-clovni pe care l-am văzut până acum în teatrul lui Matei Vişniec.

Nona Ciobanu (1968): Dragostea celor trei portocale de Carlo Gozzi (Studioul Casandra, 1992), **Melissa** de Nikos Kazantzakis (T. Bulandra, 1996). **Cum vă place** de William Shakepeare (1996), **Bine, mamă dar ăştia povestesc în actul doi ce se-ntâmplă în actul întâi** de Matei Vişniec (1997), **Viitorul e maculatură** de Vlad Zografi (2002) - T. Mic.

Vlad Massaci

Dacă spectacolul cu **Trandafirii roşii** de Zaharia Bârsan este plin de erori pe care le poţi inventaria cu delicii, nu este mai puţin adevărat că Vlad Massaci a demonstrat un lucru, şi anume că pariul pus pe bătrânul poem dramatic putea fi câştigat. Problema nu este, cum se întâmplă cu tinerii aflaţi la început de carieră, că ar fi îndrăznit prea mult, dimpotrivă, nu a închipuit destul. Lui Vlad Massaci i se pare că **Trandafirii roşii** miros a litoral, dar numai în partea a doua a spectacolului. Universul vegetal atât de graţios al poemului, acea împărăţie de basm resimţită ca o grădiniţă de flori, admininistrată de Pâclă şi Promoroacă, nu îl interesează pe Massaci, nici hortimorfismul subtil al lui Zaharia Bârsan. Nici triunghiul eminescian Zefir-Liana-Val Voevod nu-i spune mare lucru. Lipsit de cultura subiectului, Vlad Massaci încearcă "să inventeze roata" şi ne arată o roată în patru colţuri. S-a gândit bine să aducă acţiunea în "belle époque" care este chiar a autorului şi a emancipării post-ibseniene, când femeile descopereau plaja şi se expuneau în pantalonaşi lungi până la genunchi, inaugurând stilul sportiv, inclusiv în comportamentul amoros, toate în ritm de tango, dansul la modă al vremii. Dar sunt atâtea texte pe această temă încât nu merita efortul să-l siluiască pe Zaharia Bârsan. Vom asista la o sarabandă foliculinară a unui grup de adolescente cu suave nume vegetale (Lăcrămioara, Salba, Crina, Roua), pornite în urmărirea Masculului (Val Voevod). Şefa grupului de amazoance nu este alta decât letargica Liana, fata de împărat readusă, astfel, la realitatea simţurilor, după o atât de lirică agonie în paginile poemului. Cu toate acestea, repetăm, Vlad Masacci nu a îndrăznit destul. În fond, pe aceeaşi direcţie a desacralizării textului, Liana, care nu poate supravieţui fără jertfa de sânge a lui Zefir, "dalbul pribeag" care înroşeşte în fiecare dimineaţă unul din trandafirii albi ai Împărăţiei, nu face altceva decât să-l vampirizeze pe bietul îndrăgostit. Intrăm astfel în domeniul atât de "fascinant" al filmelor cu vampiri. Scenele de grup cu amazoanele nu reuşesc nici o clipă să depăşească nivelul diletant, nefiind controlate coregrafic. Dar, ceea ce trage în jos spectacolul, este lipsa acută de experienţă scenică a Lianei, interpretată de Antoaneta Zaharia (sau, poate, de Oana Tudor, nu rezultă din distribuţia dublă indicată de caietul de sală), o domnişoară cu vorbirea nazală, fără expresia tragică a acestui excepţional personaj feminin, condamnat să supravieţuiască doar cu preţul unei crime lente.

Vlad Massaci (1968, Bucureşti): **Uşa închisă** de Graham Reid (T. Tineretului Piatra Neamţ, 1998). **Lecţia** de Eugene Ionesco, **Trandafirii roşii** de Zaharia Bârsan (1996) - T. Bulandra. **Trei femei înalte** de Edward Albee (T. de Comedie, 1997). **Cocoşei şi puicuţe** de Willy Russell, **La Dallas** de Oliver Bukowski, **Romanţioşii** de Edmond Rostand (1999) - T. Tineretului, Piatra Neamţ, **O trilogie contemporană** de Neil La Bute (T. Act, 2004).

Cehov în lumea ofiţerilor. Nu vom şti niciodată dacă **Trei surori** de Cehov este dramă, comedie, melodramă sau parodia unei melodrame ori, în fine, tragedie a zilelor noastre. De unde şi calitatea acestui text secret care la prima lectură pare atât de banal. Capcana stilistică este tocmai această **adâncă banalitate**. Trei surori, Olga, Maşa, Irina trăiesc în modul cel mai banal micile lor drame dar, exact acest fel de a lăsa viaţa să treacă pe lîngă tine fără să apuci ceva din ea, este răzbunarea parodiei în care Cehov nu a căzut niciodată, rămânând la limita imperceptibilă dintre dramă şi parodia ei, undeva în perimetrul în care se desfăşoară viaţa însăşi. Anca Bradu duce dincolo de această limită fragilă textul lui Cehov, în plină parodie, astfel că Olga şi Irina, două din cele "trei surori" ale lui Cehov, împing un panou pictat cu **Cele trei graţii** ale lui Boticelli pe care le plasează în fundal. În final, acelaşi panou le va "mătura" din scena vieţii pe cele trei surori care, iată, au visat totdeauna că nu sunt altceva decât **trei graţii** care vor să plece din provincie pentru a parveni la Moscova tuturor idealurilor. Iar Verşinin, idolul Maşei, nu mai este, în interpretarea lui Constantin Chiriac, un sex-simbol masculin ci un militar insipid cu mers de cocostârc, plicticos la culme cu refrenele lui despre soţia sinucigaşă. Iată prima şi ultima copertă a spectacolului cu **Trei surori** de Cehov compus de Anca Bradu şi Florica Mălureanu la Teatrul Radu Stanca din Sibiu. Apelul la cultură este explicit, nu numai prin referinţa la graţiosul Boticelli ci şi prin inserturile literare cu care Sebastian Vlad Popa a "adaptat" pe Cehov la pretenţiile sale literarece nu admit **banalitatea adâncă** a lui Cehov. Din acest motiv, într-o scenă finală, Maşa cade la picioarele lui Verşinin recitând versuri de Puşkin. Cu toate acestea, spectacolul arată bine. Florica Mălureanu (care a inaugurat o nouă etapă de creaţie în România cu decorul şi costumele neobişnuite din **Scrisoarea pierdută** de la Teatrul Naţional din Bucureşti continuă căutările pentru esenţializarea spaţiului fără a cădea în "teatru sărac" sau în "spaţiu vid". Decorurile sale nu mai sunt alcătuite din detalii ci din idei generale, fiind simple dar, prin ceva anume, esenţiale. Pare că nu a făcut altceva decât "să îmbrace" spaţiul scenic în staniol, dar efectele de reflexie ştearsă creează un joc de umbre ce trimite lumea lui Cehov în finitudine şi evanescenţă. Florica Mălureanu refuză să creadă în mizerabilismul scenografic şi creează spaţii de o distincţie aparte ce nu mai reprezintă, neapărat, ilustrări ale textului ci un mod personal de a vedea lumea, nu aşa cum este ci cum ar trebui să fie. Nu **spaţii vide,** ci populate cu oameni care, în ciuda împrejurărilor salvează, prin costum, imaginea **omului.** Surorile lui Cehov sunt de o eleganţă nocturnă îmbrăcate în fabuloase rochii de gală iar ofiţerii, oricât de mediocri, par importanţi în tunicile lor lucitoare. De fapt, Anca Bradu, ne atrage atenţia asupra unei realităţi a textului estompată de drama titulară a celor trei surori. În fond, are dreptate. Cehov se ocupă în egală măsură de lumea militară, de acea lume idealizată a ofiţerilor după care suspinau şi doamnele din România într-o bună parte a literaturii dintre cele două războaie (vezi **Titanic vals** de Tudor Muşatescu, **Micul infern** de

Mircea Ştefănescu, etc). Grupurile ofiţerilor ce scandează replicile în stil cazon (dublate, ciudat, de versiunea lor în limba rusă) nu mai alcătuiesc doar fundalul pe care se consumă drama feminină ci avansează la nivel de temă centrală. Ceea ce este neobişnuit, dar raţional. Rezultatul final este că "nu mai crezi" în drama Olgăi (Diana Văcaru), Maşei (Anca Florea) şi Irinei (Diana Fufezan), în inaptitudinea lor pentru viaţă, ci în vitalitatea pe care o pune Ofelia Popii în "intrusa" Natalia Ivanovna (cumnata surorilor) chiar dacă această vitalitate se exprimă prin ignorarea bunelor sentimente şi a bunelor maniere. Din mulţime se distinge, substanţial, consistent, un rus "adevărat", Dan Glasu în rolul doctorului Cebutâkin, dar şi Adrian Matioc, tăios, nevrotic, agresiv în rolul ofiţerului Solionâi care îl asasinează în duel pe bunul Tuzenbach (Cătălin Pătru) şi Nicu Mihoc (Andrei), speranţa risipită acestei "citadele sfărâmate". Sigur, te aşteptai la un Cehov mocnit în care timpul scenic să fie egal cu timpul real, dar eşti luat prin surprindere de unul polemic. Ceea ce înseamnă că Anca Bradu a luat în serios, nu stilul, ci problematica cehoviană din **Trei surori**.

Anca **Bradu** (1969, Oradea): **Bertoldo la Curte** de Massimo Dursi (Studioul Casandra, 1993), **O zi de vară** de Slawomir Mrożek (Studioul Casandra, 1994), **O zi de vară/În largul mării** de Slawomir Mrożek (T. de Comedie, 1994), **Cimitirul păsărilor** de Antonio Gala (T. de Stat, Oradea, 1995), **Cameristele** de Jean Gênet (T.N. Cluj Napoca, 1995), **Sânziana şi Pepelea** de Vasile Alecsandri (T. S. Oradea,1995), **Jurnalul unui nebun** de Nikolai Gogol (T. S. Oradea, 1996), **Astă seară se improvizează** de Luigi Piranndello (T.N. Cluj Napoca, 1996), **Nu poţi trece cu capul prin zid de** Stanislaw Witkiewicz (T.N.Cluj Napoca, 1996), **Cei care făuresc imperii** de Boris Vian (T.N. Târgu Mureş, 1997), **Cel ce primeşte palme** de Leonid Andreev (T.N. Cluj Napoca, 1998), **Învierea** pantomimă de Lucian Blaga cu un fragment din **Teatrul şi ciuma** de Antonin Artaud (T.N. Târgu Mureş, 1998), **Electra** de Jean Giraudoux (T.N. Târgu Mreş, 1999), **Deşteptarea primăverii** de Frank Wedekind (T.N. Târgu Mureş, 2000). **Povestiri din pădurea vieneză** de Ödon von Horvath (T.N. Cluj Napoca, 2001), **Tragedia omului** de Madács Imre (T.N. Târgu Mureş, 2001), **Ars Amandi** după Ovidius şi Vintilă Horia (T.N. Cluj Napoca, 2002), **Trei surori** de Anton Cehov (T. Radu Stanca, Sibiu, 2003). În **străinătate: Vrăjile/Les Sortilèges** după William Shakespeare (Festivalul Shakespeare, Gdansk, Polonia, 1995), **Pelicanul** de August Strindberg (Teatrul Petöfi, Veszprem, Ungaria), **Stimulant amer et nécessaire**, de Ernesto Caballero (Festivalul Voix feminines, Douala, Cameroun, 2002), **Teatrul Comic** de Carlo Goldoni (Teatrul Petöfi, Veszprem, Ungaria, 2003). **Le Chant de Dire-Dire** după Daniil Harms (T.N. Helsinki, Finlanda, 2003)

Gelu Badea

Regia ca literatură comparată. Gelu Badea, format la şcoala din Cluj Napoca pe lângă Facultatea de litere, se exersează în literatura comparată. El consideră că **Unchiul Vania** de Cehov şi **Marat Sade** de Peter Weiss sunt texte compatibile ce

pot fi tratate nediferenţiat. Mai mult, spectacolul său cu **Unchiul Vanea** de la Baia Mare are un Prolog bazat pe un text extras din **Maşinăria Cehov** de Matei Vişniec (fără a indica sursa) şi anume acel episod în care trei medici cehovieni (Cebutâkin, Lvov şi Astrov) vin să constate moartea biologică a scriitorului rus. Acest Prolog nu e lipsit de umor macabru: cadavrul scriitorului este întins pe un pat cu rotile, strecurat printre cortine, în avanscenă. Se văd numai degetele de la picioare. Pe degetul mare, un inel cu cărţi de vizită: răposatul poate fi, la alegere, Cehov, Sofocle sau Shakespeare. Toţi au murit, numai Gelu Badea trăieşte citind şi corectând opera lor. Medicii amintiţi nu mai sunt alcoolicii simpatici din Cehov ci nevroticii din **Persecutarea şi asasinarea lui Jean Paul Marat reprezentată de echipa de teatru de la ospiciul din Charenton sub conducerea Marchizului De Sade** (titlul exact al piesei de teatru a suedezului Peter Weiss). Ei vor fi supraveghetorii "nebunilor" din **Unchiul Vanea** internaţi în ospiciul care a devenit lumea lui Cehov. Lucrurile se potrivesc şi nu prea. Partea bună a ideii este că identitatea personajelor s-a accentuat prin această, aşezare în **isterie.** Poate de aceea Claudiu Pintican pare atât de pregnant în Teleghin care nu mai este nostalgicul cu chitara ci un un anxios care cântă suflând în sticle de vodcă şi primeşte injecţii calmante. Toţi au o sminteală patologică: legendarul Serebreakov, "savantul", scriitorul adulat, mitizat de fosta soacră care o acceptă şi o iubeşte pe noua soţie, trăieşte un grav delir de grandomanie. Îşi subliniază ideile cu o umbrelă care o stresează pe tânăra lui soţie, Elena Andreevna (Wanda Farkas), deloc iubitoare, care dă semne nevrotice sfârşind prin a smulge umbrela cu pricina. Astrov, idealistul, este un papagal ce repetă aceeaşi şi aceeaşi poveste ecologică despre pădurile Rusiei pe care Sonia (nu Maşa, ca în original), ca o şcolăriţă îndrăgostită (Dana Moisuc), o ştie pe dinafară şi o reproduce, la nevoie, cu voluptate, ca pe o declaraţie de dragoste. Vania însuşi, cel mai lucid dintre toţi (Valeriu Doran, joacă aşa cum ar fi aşteptat de ani buni rolul acesta) cade şi el în depresie în scena revolverului. Celebrul living al Mariei Voiniţkaia este un imens salon nemobilat, asemănător rezervelor de ospiciu. Dacă punctul de vedere asupra lui Cehov este, în prima parte, coerent, în partea a doua Gelu Badea ne transferă pentru totdeauna în **Marat-Sade.** Personajele sunt îmbrăcate în cunoscutele halate maronii de molton, toţi sunt transferaţi în ospiciul de la Charenton al lui Weiss. Textele actorilor sunt redistribuite, minunatul dialog final dintre Vania şi Maşa a fost masacrat şi acea moarte pe care o anunţă Vania ("o să ne odihnim, o să ne odihnim") a dispărut pentru că Maşa însăşi a dispărut. Gelu Badea pune cuvintele lui Cehov în lumea lui Peter Weiss. Urmarea logică ar fi să pună cuvintele lui Weiss în lumea lui Cehov pentru că proiectele sale sunt, oricum ambiţioase. Ca, de exemplu, **Îngerul slut,** un text încântător al lui Alexandru Sever care îşi găseşte în Gelu Badea un bun interpret. Prinţul Cesare scapă de execuţie printr-un pact cu diavolul. Nu cu Mephisto, ca în Faust ci cu Mephiticus - "cel ce miroase urât". El poate trăi în eternitate cu condiţia să săvârşească în fiecare zi o crimă: "Nemurirea ta are o scadenţă în fiecare zi" îl avertizează Mephiticus. Este

condamnat, astfel, la o eternitate malefică şi la cunoaşterea absolută pe care doar nemurirea o poate concepe. Şirul de crime pe care le săvârşeşte printr-un delegat (Annibale) sunt trepte ale cunoaşterii atroce. Va sacrifica şi iubirea (Isabella) şi devotamentul (Annibale) pentru a ajunge în final să-şi dorească moartea. Lăsându-se prins şi ucis el "iese din scenariu" (cum spune Mephiticus) devenind o emblemă a binelui victorios dar însângerat. Bine servit de scenografia Adrianei Grand spectacolul lui Gelu Badea este livresc în sensul pozitiv al cuvântului. Totul porneşte dintr-o bibliotecă: Cesare (Cristian Rigman) şi Mephiticus "un diavol travestit" (Dragoş Pop) sunt angajaţi într-o înverşunată controversă teoretică asupra binelui şi răului. "Gelu Badea declanşează spectacolul ca pe o carte ieşită din carte", spune Ion Vartic în caietul program. Dar frumuseţea literară nu este totdeauna egală cu aceea scenică. Prologul rămâne un recital de versuri care absoarbe "viaţa" spectacolului. În fond, la nivelul rudimentar dar indispensabil, **Îngerul slut** (expresie prin care înţelegem că este vorba de Binele negativ sau Răul bun) este o "piesă cu diavoli" ce trebuia exploatată şi pe latura "comercială" nu numai pe aceea intelectuală.

Gelu Badea (1970): **Aşteptându-l pe Godot** de Samuel Beckett (1997) - T.N. Cluj Napoca, **O scrisoare pierdută** de I.L.Caragiale (1999), **Lazaret** după F. Brunea Fox (1999) – Teatrul Andrei Mureşanu, Sfântu Gheorghe, **Ecaterina Ivanovna** de Leonid Andreev (Teatrul de Nord, Satu Mare, 2001), **Gaiţele** de Alexandru Kiriţescu (T.N. Cluj Napoca, 2002), **Turandot** de Carlo Gozzi (T de Nord, Satu Mare, 2002), **Revizorul** de N.V. Gogol (T. Municipal, Baia Mare, 2002), **Victorie** de Howard Barker (T. Dramatic Elvira Godeanu, Târgu Jiu, 2003), **Unchiul Vanea** de A.P. Cehov (T. Municipal, Baia Mare, 2003), **Îngerul slut** de Alexandru Sever (T.N. Cluj Napoca, 2004)

Răzvan Dincă

După ce iei contact cu decorul pipernicit la **Bărbierul din Sevilla** îţi spui, resemnat, că nimic bun nu se poate petrece în acest spaţiu. Este clar că Răzvan Dincă, autorul regiei şi al scenografiei, nu are simţul volumelor şi al proporţiilor. Dar, când încep să se încălzească actorii (Radu Panamarenco, Marian Lepădatu, Lucian Ghimişi, Nicolae Urs, Gheorghe Stoian şi, mai ales, Ligia Stan), să funcţioneze trucurile comediei, totul se transfigurează şi dai uitării decorul ce rămâne doar un fundal inevitabil. Ca regizor, însă, Răzvan Dincă are o luciditate şi o justeţe a lecturii pe care alţii o dobândesc la maturitate. Nu se grăbeşte să-l reformeze pe Beaumarchais ci îl citeşte cu o cuminţenie penetrantă şi cu bucuria viitorului spectacol. Marea surpriză a fost Ligia Stan în Rosina, fermecătoare şi insolentă, şireată şi inteligentă,

o adevărată "subretă" din comedia clasică. Revăzută, după spectacol, Ligia Stan este o fiinţă gracilă dar expresivă şi, în orice caz, "mai mică" decât pe scenă. Dar scena o transfigurează şi, poate, aici se află secretul talentului. Şi mai convingător se arată Răzvan Dincă în **Cum vă place** de Shakespeare, un spectacol deopotrivă raţionalist şi senzual. Cele mai redutabile reflexii aparţin, aici, păstorului de capre Corin, în dialog cu speculativul Touchstone, bufonul: "Bunele maniere de la Curte sunt tot atât de caraghioase la ţară, pe cât de caraghioasă purtarea ţăranilor la Curte. Îmi spuneai că, la Curte, nu vă daţi bineţe ci vă sărutaţi mâinile, curtenie care ar fi tare murdară dacă curtenii ar fi ciobani". În general, ţii minte din **Cum vă place** acest tip de sofisme rostite de Touchstone sau monologul filozofului sceptic Jacques Melancolicul. Şi unul şi celălalt sunt acreditaţi de Viorel Baltag şi Gabriel Duţu. Cel mai bun moment al lui Viorel Baltag este celebrul monolog al lui Jacques **Toată lumea e o scenă**, continuând cu acel "hronic straniu şi bogat" al celor şapte vârste ale omului: "prunc la sânul doicii", şcolar, îndrăgostit, soldat "căutând gloria în gura tunului", judecător "cu pântec căptuşit de graşi claponi" şi, în sfârşit, "a doua lui pruncie şi uitarea: nu dinţi, nu ochi, nu gust, nu tu nimic". Răzvan Dincă nu lasă textul să vorbească de la sine ci aplică ajustări bazate pe deducţii logice. Între Curtea Ducelui uzurpator şi Pădurea Ducelui uzurpat, vede diferenţa dintre două tipuri de civilizaţie: una metalizată, violentă, alta pastorală, umanistă, cu moravuri blânde. Suprafaţa scenei este împărţită în patru careuri reprezentând cele patru anotimpuri. Iarna ninge îmbelşugat, cu fulgi mari de poliester, toamna cad frunzele, primăvara ciripesc păsările, etc. Dincolo de aceste ecuaţii ideologice, Răzvan Dincă povesteşte o aventură captivantă a perechilor care îşi ascund iubirea, se caută, se regăsesc, se constituie. Orlando şi Rosalinda, Oliver şi Celia, Phebe şi Silvius, Touchstone şi Audrey, se vor uni într-un elogiu al vitalităţii. Actorii intră în acest joc al inteligenţei şi al simplităţii dar cuplul Touchstone/Viorel Baltag şi Audrey/Eliza Judeu are efectul comic cel mai sesizabil. **Visul unei nopţi de vară** a fost şi pentru Răzvan Dincă şi pentru Teatrul Bacovia un act de curaj răsplătit, deşi apariţia Despinei Prisăcaru în Puck este o eroare de distribuţie. Visul este copleşitor prin complexitate pentru că Dincă are simţul compoziţiei, esenţial pentru această cosmogonie în care planurile realiste (palatul) alternează cu cele fantastice (pădurea) sau magice (lumea spiritelor). În plus funcţionează şi aici un simţ al măsurii pe care l-am remarcat şi în **Bărbierul din Sevilla**, ceea ce ar înseamna că, în loc să epateze, Răzvan Dincă este hotărât să creeze.

Răzvan Dincă (1970, Bucureşti): **Bărbierul din Sevilla** de Beaumarchais (2000), T. George Ciprian, Buzău.**Visul unei nopţi de vară** de William Shakesdpeare (2000) - T. George Bacovia, Bacău. **Ce înseamnă să fii onest** de Oscar Wilde (2002), **Fata babei şi a moşului** după Ion Creangă (2002) – T. George Ciprian, Buzău. **Cum vă place** de William Shakespeare (2002) - T. George Bacovia, Bacău. **O scrisoare pierdută** de I.L. Caragiale (T.N. Târgu Mureş, 2002), **Capul de răţoi** de George Ciprian (T. Nottara, 2004)

Paracliserul de Marin Sorescu se transformă în povestea unui naufragiat. Catedrala pustie pe care Paracliserul o afumă cu lumânări încercând să o "locuiască", a devenit o corabie aruncată la ţărm. O substituire cu majore pierderi de sens: personajul nu mai trăieşte o dramă spirituală "inventând pe Dumnezeu" ci este un Robinson în căutarea unui rost al vieţii. Pustiul lui Sorescu este de esenţă divină, al Cameliei Hâncu, omenească. Dar, profesional vorbind, Camelia Hâncu ştie să "populeze" un text cu un singur personaj, o monodramă. Apar actori în plus ce vin în ajutorul actorului unic al monodramei sub forma unor halucinaţii ale spiritului febril al omului singuratic. Se pierde şi trimiterea fluidă a lui Marin Sorescu la un Meşter Manole ce îşi refuză de bunăvoie schelele salvatoare dar, regretabil, regizoarea renunţă la acel detaliu din text care face din Paracliser un "personaj suspendat", mereu la înălţime, mereu în pericol, ca un pictor de biserici care vrea să afume cu flacăra lumânării (spiritul însetat de credinţă) zidurile noi ale catedralei, ziduri, desigur, ale unei noi religii. Odată lansată ideea naufragiului (mai ales prin decorul compus de Laura Alexe), nu va mai fi vorba niciodată despre aşa ceva. Dar micul spectacol are valoarea lui prin relieful pe care îl dă unui miraj: aspiraţia spre identitate jucată cu ardoare de Marian Sterian. Dacă nu ne vorbeşte mai nimic despre naufragiul anunţat, o face cu prisosinţă despre chinul lăuntric al eroului de a descoperi un sens al vieţii.

• **Azi mă... Ubu.** Cu un colaj din celebrele texte "patafizice" ale lui Alfred Jarry din ciclul **Ubu Roi** ce aveau să revoluţioneze scrisul dramatic la sfîrşitul secolului al XIX-lea, absurde, cu mult înaintea teatrului absurd al lui Ionesco şi Beckett, Camelia Hâncu compune un cabaret politic cum nu se poate mai potrivit pentru barul Green Hours care îl găzduieşte. Ţintele pamfletului sunt multiple: cinci imagini ale unor Ubu contemporani, de la Bill Clinton la Saddam Hussein dar şi conflictele religioase pentru că toiagul papal şi semiluna islamică sunt cele două embleme pe care le agită Coca Bloos la începutul spectacolului. Ferocitatea rudimentară a personajului este prinsă de Camelia Hâncu în câteva scene pe care Coca Bloos le joacă tranşant, debarasându-se fără remuşcări de Conştiinţa sâcâitoare, interpretată cu aplomb de Mihaela Rădescu în travesti. Totul pe muzică de jazz (Lucian Boz, compozitor, pianist şi personaj, în acelaşi timp), la locul său în spaţiul de la Green Ours. Caricatura himerică a lui Ubu, cu burdihan şi scufie, este înlocuită cu un personaj de revistă de pe Broadway, cu frac şi joben. Ubu Rege a devenit Frank Sinatra şi aştepţi, din clipă în clipă, să bată step. Cum nu se poate mai bine pentru un bar de noapte cu vocaţia teatrului.

Camelia Hâncu (1970, Galaţi): **Paracliserul** de Marin Sorescu (Teatrul de păpuşi, Galaţi, 1998), **Azi mă... Ubu** (Teatrul de luni de la Green Ours, Bucureşti, 2000)

În **Domnişoara Helsinka**, Gheorghe Astaloş ascunde o parabolă politică de anvergură europeană. Domnişoara cu pricina este o copilă abandonată pe scările unei catedrale catolice din Helsinki,"orfelină de drepturile omului". Una este ce spune Tratatul de la Helsinki despre drepturile omului şi libera circulaţie, alta este aplicarea lui practică. Mai mult decât o victimă a Tratatului de la Helsinki, ne place să vedem în "orfelina" lui Astaloş, Tratatul însuşi, în toată splendoarea lui teoretică şi în confuzia lui practică. De ce Tratatul de la Helsinki este, la Astaloş, de genul feminin, ţine de abisurile creaţiei sau, poate de tradiţia feminină a simbolurilor eroice. Nici Victoria din Samotrace, nici Statuia Libertăţii, nu sunt simboluri masculine. În chiar ziua aniversării sale, Domnişoara Helsinka moare în braţele Clientului, un biet emigrant care tocmai îşi completa miile de formulare de azilant. Desenul fin al unei Europe văzută ca "pensiune de familie", cu rezidenţi categoriali (Intelectualul, Sculptorul, Camerista), erotomani, rataţi şi acest Client care vrea "să se integreze" în Europa, face ca piesa să fie mai actuală azi decât în 1973, când a fost scrisă. Şi aici, ca şi în alte texte ale lui Astaloş, istoria şi politicul pe care îl antrenează este luată în răspăr, este configurată şi desfigurată după legile contemplaţiei. Astaloş contemplă istoria, dar nu cu o mină severă ci melancolică. Este, în plină dramă, o istorie veselă, apocrifă, scandaloasă, în buna tradiţie a debutului cu **Vin soldaţii**, dar aici funcţionează riguros ambiguitatea dintre politic şi existenţial. Este un balans pe care l-a neglijat regizorul Bogdan Voicu, al cărui spectacol nu este nici rău, nici bun, ci eronat. El dublează caricaturile autorului, caricând caricatura. Lucrurile s-au încâlcit, se pare, în etapa preliminară a vizualizării scenografice, costumele şi decorul semnate de Anca şi Daniel Răduţă fiind cu totul autonome faţă de text, dar şi epigonice pentru că imită stilul teatrului de animaţie al soţilor Pepino, inclusiv obiectele de burete. Înghesuit într-un spaţiu folosit neeconomicos, decorul nu speculează nici măcar refrenul comic al piesei, acela cu "treapta lipsă", posibilă sursă de incidente comice de care Bogdan Voicu s-a dispensat fără regrete. Bună parte din indicaţiile autorului puteau fi urmate de regizor fără nici o ezitare. Ca de pildă, aceasta: O pasarelă elastică leagă camerele între ele prelungindu-se până la WC. Balustrada e de frânghie. Traversarea pasarelei dă senzaţia mersului în stare de imponderabilitate". Spectacolul era gata făcut. Bogdan Voicu nu face decât să confirme că "mai binele este duşmanul binelui". Lipseşte cu totul condiţia dramatică, totuşi, a emigrantului, abil ascunsă în textul lui Astaloş. Clientul (Corneliu Revent), îşi revelează numai faţeta grotesică, nu şi pe aceea tragică. Senzaţia că toţi actorii joacă în acelaşi stil carnavalesc, mai ales personajele feminine (Raluca Zamfirescu/Patroana, Teodora Cârstei/Camerista, Flavia

Meterez/Domnişoara Helsinka), obturează accesul la miezul textului. "Melodrama politică" a lui Gheorghe Astalos a devenit caricatură de panopticum.

Voicu, Bogdan (1970): **Domnişoara Helsinka** de Gheorghe Astaloş (2000) – T. Toma Caragiu, Ploieşti.

Mihai Mihalcea

Coregraful Mihai Mihalcea nu mai este un începător, dar aprofundează **teatrul dans,** o veche invenţie prea puţin practicată la noi. Ar putea părea tardiv la trei decenii după ce Pina Bausch uimea lumea cu ale ei **Macbeth** şi **Café Müller**, dar teatrul dans încă mai pare o promisiune într-un context în care excesul de cuvinte ne îndepărtează de spectacolul tradiţional iar iluzia că poţi exprima totul fără să spui nimic, nu o poate crea decât dansul. Şi când dansezi, şi când îl priveşti. A dansa şi a privi dansul se transformă în ecuaţie intelectuală: înţelegi sau nu acelaşi lucru cu dansatorul pentru că poţi să alege cam ce vrei din semnificaţia mişcării, din "balansul cu genunchiul îndoit", din "dezechilibrul produs de împingeri neaşteptate" sau din "rotaţia pe genunchi", cum spune Mateia Stănculescu în pliantul spectacolului **Prizonier în cutia toracică.** Dansul este printre puţinele arte care nu fac teorie, dar o provoacă fiind inexplicită. La un capăt este dansul, la celălalt, filmul, artă abominabilă, pentru că interzice să fii inteligent şi perspicace. Oferă totul de-a gata, după o metodă rudimentară care îţi arată ce trebuie să vezi şi să înţelegi. Este o profitabilă experienţă, nu numai să vezi, dar să citeşti ce scriu dansatoarele-actriţe din spectacolul lui Mihai Mihalcea în pomenitul pliant. Cuvintele scrise de ele sunt succinte, lapidare, profetice. Un fel de dans vorbit: " Să te mişti, e firesc. Să te exprimi şi să simţi, este, de asemenea, firesc. Dacă încerci să le contopeşti, este, oare, dans?" (Ana Maria Pavel), Sau Carmen Riban: "Când amintirile nu mai au niciun efect, stau şi mă uit la cer, aşa, numai ca să îmi pot aminti de asta multă vreme după aceea". Şi, în fine, Valentina de Piante: "Aş vrea să fiu două lumi atingând două lumi, călcând pe două pământuri şi să alunec într-o limbă în care îmi îmbrac gândurile". Haiku-uri coregrafice. Înţeleg dansatoarele ce dansează? Exact atât cât şi cel ce le priveşte. Pentru a înţelege mai bine, Mihai Mihalcea care "a libretat" romanele sauditului Tahar ben Jalloun, **Copilul de nisip** şi **Noaptea sacră,** a prevăzut o Povestitoare, interpretată cu distincţie retro de Laura Stoica, ce relatează întâmplările stranii ale unei fetiţe, silită de tradiţiile musulmane care detestă femeia, să se transforme în bărbat. Dar ea rămâne femeie, slavă lui Allah, ba, mai mult, se dăruieşte unui orb (Florin Fieroiu) care să nu-i vadă "infirmitatea". Povestea, într-adevăr, nu e nici măreaţă, nici tragică în această versiune, în schimb e multiplă, deci subtilă.Pe de o parte, demn urmaş al lui Salman Rushdie cu ale sale **Versete**

satanice, ben Jalloun denunţă islamismul în cea mai rudimentară dintre erorile sale: falocraţia. Dar vorbeşte şi despre libertatea de a fi tu însuţi, de a refuza să rămâi "prizonier în cutia toracică". Pe de altă parte, după atâtea ipoteze europene ale travestiului practicate în viaţa sexuală, iată, în fine una a eliberării de travesti. Povestea este divulgată încă din primele minute, astfel că nu rămâne decât să fie ilustrată prin dans-pantomimă.

Mihai Mihalcea (1972): Memoria corpului secret (1998), Prizonier în cutia toracică după **Copilul de nisip** şi **Noaptea sacră** de Tahar ben Jalloun (2001)

ADA LUPU

Prăpăstiile Bucureştilor. Prestigiul lui de actor al lui Matei Millo, cu adevarat primul mare comediant român, a lăsat în umbră (umbra mare a lui Alecsandri) autorul dramatic. Dramaturgul Matei Millo a produs, însă, nu numai copii nostime dupa Chiriţa, celebrul personaj alecsandrinian (ca de exemplu, **Chiriţa la expoziţia de la Viena**), dar şi libretul de operetă **Baba Hârca,** ca şi acest text de "teatru-cabaret", puternic moralizator, intitulat **Prăpăstiile Bucureştilor.** Este o comedie satirica "mai actuală" decât multe dintre producţiile contemporane obsedate de pagina de ziar. Nu este actuală în privinţa calculatoarelor, a telefoanelor mobile şi a cantinelor Mc Donald's ci a caracterelor umane, a corupţiei, a deficitului de moralitate. Sigur, mesajul pe care ni-l transmite Millo este "semănatorist" înainte de semănatorism: marile virtuţi morale sunt conservate la sat. Acolo se afla onestitatea şi iubirea adevarată, acolo sufletele pure, neîntinate de urbanism. Urbanismul diabolic imaginat de nostalgicii ruralismului românesc (intre care, pe alte coordonate, şi Lucian Blaga) este, în reprezentarea bătrânului Millo, alcatuit din escroci care trişează la pocher, femei uşoare care te jumulesc de bani şi cămătari veroşi. Sunt cele trei experienţe "satanice" în care se scufundă Lică şi Cobuz, doi tineri boiernaşi din Oltenia, porniţi să petreacă în Capitală. Nu ne lasă indiferenţi nici mica parodie la Faust pe care o introduce boierul cultivat care a fost Matei Millo. În text este un personaj, Dracu, pe care autoarea spectacolului, Ada Lupu, l-a inobilat numidu-l Domnul S., care "încurcă iţele". El îi duce pe cei doi provinciali naivi pe calea pierzaniei, dar tot el este cel care îi salvează. Este un diavol plin de contradicţii în care se amestecă răul cu binele care sugerează mai curând demonologia din poveştile lui Creangă decât imaginea religioasă a Anticristului. Dracul din **Prăpăstiile Bucureştilor** nu este o apariţie mefistofelică şi, dacă nu este aidoma celor imaginaţi de Creangă (naivi, uşor de păcălit, ca în **Dănilă Prepeleac** sau **Ivan Turbincă**), se arată plin de bunăvoinţă. Mulţumită lui, Lică şi Cobuz îşi

recuperează moşiile amanetate şi se întorc, spăşiţi, la logodnicele lor curajoase, Stanca şi Tudora. "Pactul cu Diavolul" din Faust se transformă în contract de căsătorie. Iată un fel, românesc sa-i spunem, de a relativiza lucrurile şi de a îmblânzi metafizica. De fapt, de aici incep şi problemele spectacolului, altfel nu lipsit de calităţi dinamice şi coloristice, de la Nottara. Ada Lupu încearcă să facă două spectacole într-unul singur. Păstrează, pe de o parte, verva de cabaret a satirei de moravuri, dar vrea "să prindă" şi planul metafizic. Pentru că nu este deloc clară, la Millo, identitatea acelui Drac plin de valori pozitive, Ada Lupu l-a ascuns, pretextând că este "maestrul de joc", autorul sau regizorul spectacolului. În plus, a inventat un personaj, Îngerul, care îl însoţeşte (şi de rele îl fereşte), personaj interpretat de Gabriela Codrea cu incantaţii "serafice" de un ridicol perfect. Urmarind cu obstinaţie tema diavolului, Ada Lupu greşeşte finalul. Dupa ce rătăciţii se întorc la casele lor, fostul diavol/regizor/maestru de joc, este condus de Înger la scara cu care se ridica la ceruri: "Îngerul căzut" devine "Îngerul înălţat". Un final numai bun pentru **La chûte d'un ange** de Lamartine, nicidecum pentru farsa lui Millo şi pentru modul românesc de a percepe diabolicul ca pe o glumă bună. În acest context, desigur, Domnul S. devine personajul principal, astfel că Ion Grosu are de dus povara grea a două ore de spectacol care îi stoarce ultima picatură de sudoare. Ion Grosu este un caz special în teatrul românesc de dupa 1990. Este admirabilă agilitatea şi cultura corporală, nu, însă, şi priza la text. O energie debordantă, o comandă perfectă a corpului, expresiv în mişcare, dar cu totul lipsit de relief în vorbire. Oricum, mai expresiv decât Dan Bordeianu care joacă "civil" (crezându-se firesc) rolul de prim plan al lui Lică. Dintre actorii tineri, mai bine conturaţi au fost Alexandru Gheorghiu/Cobuz şi Gabriel Răuţă, destul de mobil în cele trei identităţi: Cămătarul Cioc de fier, Zaplan şi Băiatul de la birt. Cu ajutorul machiajului şi costumelor, Crenguţa Hariton/Stanca şi Gabriela Crişu/Tudora, reuşesc, oarecum, să aducă pe scenă mitul prospeţimii şi purităţii rurale pe care se bazează mesajul lui Matei Millo. Un intermezzo profesionist (Jocul de cărţi) creează Victoria Cociaş Şerban/Contesa, Ruxandra Sireteanu/Patroana şi Alexandru Repan/Baronul. Doar o parte din decor este reuşită: fundalul puternic decorat, în culori purpurii, cu două intrări magice într-un infern delicios unde poate intra oricine, Diavolul chiar. Viorica Petrovici, creatoarea decorului şi costumelor, a concentrat idei interesante în acest fundal, parcă autonom faţă de restul decorului. Curios este că, peste ani, Tudor Muşatescu, deloc indiferent la înaintaşii săi, mai ales Alecsandri şi Millo, avea o viziune destul de apropiată asupra Bucureştilor în piesa **Licuricii,** prea puţin cunoscută, unde regăsim aceeaşi ostilitate faţă de mondenitatea vieţii bucureştene. Să sperăm că va fi redescoperit şi acest text pe care îl va testa unul dintre teatrele bucureştene. Un oraş devine legendar şi prin cantitatea de opere literar-artistice care il imortalizeaza la un moment dat al istoriei sale .

A fi noi înşine. Rareori se poate vedea ceva mai urât pe scenă decât interpretarea rolului Jack din spectacolul **Minciuna din mine** de Sam Shepard de la Teatrul Nottara. Actorul ar trebui să fie un tânăr soţ care îşi bate nevasta cu bestialitate, deşi

o iubeşte ca pe lumina ochilor. După incident, fuge la mama acasă, convins că a ucis-o. Obsesie care îl înebuneşte, astfel că actorul trebuie să joace un anumit fel de a fi nebun, iar a fi nebun pe scenă este cu totul altceva decât a fi în realitate. Nu înseamnă să faci un număr fix de grimase, să te stropşeşti, să te baţi cu pumnii în piept, să-ţi smulgi părul din cap şi să te dai de-a dura. În acest caz, trebuie să reciteşti **Sfaturile pentru actori** ale lui Hamlet, sau cel puţin **Scrisoarea despre teatru** adresată de Vasile Alecsandri lui Ion Ghica. Dacă interpretul lui Jack (nu transcriem numele actorului anume pentru a proteja memoria) seamănă cu ceva de pe lumea aceasta, ar fi Ion Nebunul din **Năpasta** lui Caragiale, dar foarte prost jucat. Cel mai greu, în teatru pare a fi să joci roluri de nebuni şi beţivi, tocmai pentru că par foarte uşor de imitat. Nu ajunge să te clatini pe scenă şi să vorbeşti peltic pentru a fi Cetăţeanul turmentat. Prin urmare, toate scenele cu Jack nu sunt doar ratate ci, de cele mai multe ori, penibile: te simţi jenat şi priveşti în altă parte. Să-i fi sugerat Ada Lupu să imite o criză de şamanism sau un ritual african de exorcizare? Noroc cu Emil Hossu în rolul bătrânului încăpăţânat Bayler, compus cu echilibru şi cumpătare sarcastică, cu Catrinel Dumitrescu în Meg, (soţia lui Bayler, atotînţelegătoare, de o docilitate "revoltătoare") şi cu Ruxandra Sireteanu (Mama lui Jack) care ştie să interpreteze firesc situaţiile nefireşti în care este pusă, altminteri rămâneam cu impresia unei trupe decalibrate în care joacă fiecare cum vrea. Dacă n-ar fi tema incestului pe care Ada Lupu o lansează în pliantul de sală, spectacolul ar părea lipsit de o idee coordonatoare. De fapt, piesa lui Shepard este un studiu minuţios, destul de ostil asupra familiei americane şi a familiei în general. Structura dramatică este laxă, conflictul principal dintre Jack şi soţia lui se ramifică în trimiteri ereditare şi riscă să se piardă definitiv. Ada Lupu încarcă (exces de mişcare, urlete, contacte corporale repetate) un text ce trebuia, mai curând, simplificat. Imaginaţia regizoarei se exprimă în reprezentarea celor mai variate împerecheri amoroase în interiorul familiei: fiul cu sora, mama cu fiul, soţia cu fratele soţului, etc. Numai dragostea dintre soţ şi soţie a dispărut, ori s-a transformat într-o nevroză abominabilă sau într-un pact de tipul "separazione di corpo". Ceea ce ruşeşte cu adevărat Ada Lupu (şi nu e puţin lucru, tehnic vorbind) este reprezentarea acţiunilor simultane: personajele "se simt", se ascultă, conversează, chiar dacă se află la mare distanţă. Dar câtă demagogie în declaraţiile tinerei regizoare! "Acest spectacol pledează pentru necesitatea şi responsibilitatea de a fi noi înşine, tineri sau bătrâni, cu tot riscul asumat". Nu am găsit nici un crâmpei din această idee în spectacol. Dimpotrivă, o permanentă sforţare de a dovedi că suntem altceva decât suntem sau decât putem fi. Pe de altă parte, după cum arată lumea de astăzi, problema nu mai este să fim noi înşine ci exact invers.

Ada Lupu (1973, Bucureşti): **Tigrul** de Murray Schisgal (T.Odeon, 1996), **Cântecul lebedei** de A.P. Cehov (T. N. Iaşi, 1997), **M. Butterfly** de D.H. Hwang (T. Odeon, 1999), **Beatles... şi toată lumea era a mea** de Sharman Mc Donald (T. Tineretului Piatra Neamţ, 2000), **N-avem bani, nu**

plătim de Dario Fo (T. Toma Caragiu, Ploieşti, 2000), **Împăratul muştelor** după William Golding (T. Tineretului Piatra Neamţ, 2001), **Minciuna din mine** de Sam Shepard (T. Nottara, 2004), **Când Isadora dansa** de Martin Sherman (T. Naţional Chişinău, 2002), **Prăpăstiile Bucureştilor** de Matei Millo (T. Nottara, 2003)

Mara Paşici

Ultimele ştiri. Niciodată nu a fost mai radical Adrian Dohotaru în idealul său despre teatru decât în **Ultimele ştiri,** acest text de început de carieră (debut, oare?) difuzat de revista **Teatrul** la începutul anilor '70 ai secolului trecut, descoperită de Teatrul Bulandra după un sfert de veac. Radicalismul este atât al formulei literare (un brechtianism tardiv, moderat cu infuzii lirice) cât şi al protestului. Întreaga piesă este un strigăt iar viziunea, catastrofică: planeta e bolnavă şi umanitatea suferindă. Singurul om (Ultimul), peregrinează într-un spaţiu abstract înţeles ca **imago mundi** dar şi ca infern urban concentraţionar. El instigă semenii la "insomnie colectivă" (citeşte luciditate). Acest "somnambul de drept comun" ce moare de grija altora este un demn urmaş al "omului revoltat" al lui Camus dar, dacă ne gândim mai bine la gesticulaţia umanitară, originea lui se pierde în negurile romantismului. Cu adevărat contemporană este atmosfera de terorism politic, planeta lui Dohotaru fiind un **Monsterland** de tip orwellian, doar raporturile de forţă au fost inversate. Nu mai există un individ fără identitate (Big Brother) care terorizează o societate ci, mai rău, o societate care îl hăituieşte pe om. Este o implacabilă depreciere a individului ca în **Omul pubelă** a lui Matei Vişniec. Doar că Adrian Dohotaru nu are umor. El este însufleţit şi patetic asemenea lui Romulus Guga din **Evul Mediu întâmplător** care vorbea atât de riscant despre deprecierea omului în societăţile totalitare. Se ia în serios şi singura concesie pe care o face în acest act de acuzaţie planetară este lirismul. Poet (a debutat cu o plachetă de versuri, **Ora 24),** Adrian Dohotaru crede că acesul la lirism este rezervat sufletelor alese. Însăşi structura textului este poematică: un lamento în dialog, de la un capăt la altul. Iar finalul, cu exerciţiile de respiraţie ce tind să transorme spectatorii într-un plămân planetar ţine tot de imagistica lirică. Cu atât mai dificil pentru Mara Paşici să pună în scenă un text ale cărui mari calităţi (patosul liric) devin tot atâtea obstacole. Într-o lume a bombardamentului informaţional, asurzitor şi indiscernabil (bune momente de teatru agresiv creează banda sonoră, adevărat alt personaj al spectacolului), Mara Paşici coregrafiază grupurile şi detaşează, "în solist", personajele principale . Capacitatea de a stiliza, de a subordona un material literar scris în variate registre, unui singur stil teatral, în descendenţă brechtiană, este incontestabilă. O răceală de bună calitate temperează

strigătul lui Adrian Dohotaru. Spectacolul este bine strunit, cea ce ar putea sugera o atitudine autoritară din partea Marei Paşici. Efectele secundare ar putea fi riscante: se mişcă bine grupurile dar este neglijat individul. Poate de aceea, sau din lipsa de rutină a actorilor studenţi, nu se reţin contribuţii individuale de excepţie, chiar dacă semnele înzestrării se întrezăresc şi la Bogdan Talaşman (Ultimul), la Şerban Pavlu (Criminalul) sau la Alin Panc, Damian Oancea, Cosmin Şofron, Marius Nănău, Marcela Moţoc, Antoaneta Zaharia, Ioana Flora, Andreea Bibiri.

Dragă mincinosule. Dintr-o mondenitate scandaloasă sau, pur şi simplu pentru bani, actriţa Stella Campbell avea să dea publicităţii scrisorile de amor primite de la George Bernard Shaw, "omul secolului", cu aprobarea acestuia şi anume în timpul vieţii. Jerome Kilty, american cu iniţiativă, va scrie o comedie epistolară, **Dragă mincinosule** ce avea să devină celebră prin contaminare cu celebrele ei personaje. De fapt, Kilty a inventat, se pare, o formulă dramatică. Dacă romanul epistolar a fost inventat încă din zorii speciei (vezi **Legături primejdioase** de Laclos), drama epistolară e un gen aproape inexistent. Kilty a simţit conflictul şi posibilitatea unui dialog teatral în paginile celebrei corespondenţe, unde o scrisoare devenea **replica** celei anterioare. Nu este drama unei iubiri ci comedia unei pasiuni. Shaw nu este un june prim de dramă ci, aşa cum îl numeşte Stella, un "spiriduş" pentru care dragostea este un joc de-a dragostea. Kilty scrie una dintre acele mari partituri artizanale pentru un cuplu de actori trecut de maturitate, ce poate face deliciul publicului. O "anecdotă cu oameni celebri" povestită cu ochiul pe gaura cheii. Publicul (adică noi) va fi totdeauna curios să afle că viaţa personajelor celebre, în ceea ce are ea lumesc, seamnă cu a sa. Adela Mărculescu şi Damian Crâşmaru sunt, într-adevăr, acel cuplu organic, armonios prin complementaritate. Damian Crâşmaru reţine nuanţa jucăuşă a relaţiei amoroase, inclusiv procentul de relativitate care îl face să evite, de fiecare dată, drama. Actorul crede atât de mult că i se potriveşte rolul încât este absorbit de el se identifică şi seamănă cu el. Crede că **este** Show în relaţia cu Stella. Care, Stella – Adela Mărculescu – este mereu fermecată de imprevizibilul său amant. Mara Paşici vede, aici, o dragoste crepusculară, decentă, fără libertăţi scandaloase. Ea mai crede în cuvinte şi actori, chiar cu riscul de a se ascunde pe sine. Sau, dimpotrivă, actorii cu care lucrează, o silesc să creadă în teatrul interpretat, în locul teatrului lipsit de interpretare. Prezenţa sa spectaculoasă în **Ultimele ştiri,** este, aici, semnificativă. Drumul inovaţiei în teatru trece, într-adevăr pri **proba mâinii:** nu poţi să faci cubism dacă nu ştii să desenezi o mână spunea, poate, Dali. Mara Paşici ne arată că ştie să deseneze o mână. Spectacolul este simplu, curat, comunicativ, cu accente la locul lor şi cu un final amărui în care moartea protagoniştilor este lumânarea ce se stinge împăcată cu sine, nu un strigăt de neputinţă. Decorurile şi costumele Dianei Ruxandra Ion, asigură atmosfera atât de dulce şi atât de îndepărtată a stilului clasic.

Prin infern cu Duşan Kovacevici. Ca arheolog, Mihailo Pavlovici a călătorit toată viaţa între prezent şi trecut, aducând, azi, dovezi materiale ale lumii de ieri. Este preocupat, mai ales, de împăratul roman Septimius Severus, a cărui prezenţă o

resimte în toate zările fostei Iugoslavii. Mihailo nu este numai arhitect ci şi personaj al dramaturgului Duşan Kovacevici şi, în această calitate, poate călători şi între viaţă şi moarte. Dacă din lumea romană aduce statuete, din lumea de dincolo va transmite mesaje ale celor drepţi. Lumea de dincolo şi nu lumea cealaltă pentru că, între viaţă şi moarte, frontierele nu sunt atât de impenetrabile pe cât se crede. Şi apoi, nu sunt, viaţa şi moartea, feţele aceleiaşi medalii ? Mihailo Pavlovici agonizează dar agonia lui nu este stare de inconştienţă ci de supremă luciditate. Călătoreşte dincolo, fără să-şi deplaseze corpul ce rămâne în lumea de aici, ca o dovadă dureroasă pentru ceilalţi a morţii sale. Agonia sa este aidoma unei stări de geniu în care primeşte, cu cea mai mare claritate, nu numai relatări dar şi imaginea şi sunetul din împărăţia umbrelor. Agonia lui înseamnă cunoaştere supremă, comunicare cu miliarde de morţi ai planetei. Crede Duşan Kovacevici în lumea de dincolo ca în paradisul promis? Greu de spus şi nici nu are importanţă. Tărâmul celălalt închipuit de el, este un instrument de cercetare, o sondă aruncată în adâncimea morţii. Nimeni nu poate povesti "cum este când mori", nici ce se întâmplă după aceea. Scriitorul sârb inventează un personaj care o poate face. Au mai făcut-o şi alţii: Vergilius în **Eneida** şi Dante în **Infernul.** Viziunea lui Kovacevici nu este dantescă pentru că **"Infernul, Purgatoriul şi Paradisul"** sunt indestructibile, ca în lumea reală. Dar, la braţ cu Duşan Kovacevici, asemenea lui Dante cu Vergilius, călătorim într-un iad care se prezintă asemenea deşertului din **Oh, les beaux jours** de Samuel Beckett unde Winnie "trăieşte moartă", pe jumătate îngropată în nisip. Capcana este că o călătorie în infern cu Duşan Kovacevici este şi o mini-istorie a Iugoslaviei contemporane. Acest inimitabil autor sârb nu scrie un rând fără a problematiza, în subtile nuanţe, destinul poporului său. Ce impecabilă ecuaţie acel Keser revoluţionar anti-fascist care a construit marea Iugoslavie comunistă şi întâlnirea, după moarte, cu fiul său Janko, un boem risipitor de idealuri, mai bătrân decât tatăl său pentru că a trăit mai mult şi degeaba... Comunismul romantic şi dreapta postcomunistă – faţă în faţă. De asemenea, relaţia aceluiaşi Keser cu fratele său, Bărbierul care în timpul războiului a refuzat să-l primească în casă când era vânat de nazişti, întâmplare din care i s-a tras şi moartea fiind ciuruit de mitralierele hitleriste. Nici Bărbierul, acest mic Cain sârb nu are o soartă mai bună, chiar cu preţul trădării de frate. Va fi rupt în bătaie tocmai pentru că era fratele lui Keser, semn că destinele fraţilor nu se pot despărţi, cum nu se poate despărţi binele de rău şi infernul de paradis. Călătorim cu Duşan Kovacevici prin acest infern ghidaţi cu pasiune de Mara Paşici, dar infernul este un orăşel iugoslav.

Povestea nasului la popoarele balcanice. Cu greu îţi dai seama, văzând piesa **Larry Thompson** de Duşan Kovacevici că nu este vorba de o simplă piesă de teatru a unui autor din fosta Iugoslavie ci de un document al istoriei europene contemporane. Pare o glumă absurdă, dar este un text subversiv, plin de subânţelesuri: publicul unui teatru din Belgrad aşteaptă să înceapă spectacolul cu piesa **Cyrano de Bergerac,** cavalerul cu nas mare al lui Edmond Rostand. Spectacolul nu va începe niciodată pentru că

actorul din rolul titular are o tentativă de sinucidere tocmai din cauza nasului său prea mare. Totul pare comic dacă nu ar fi ereditar. "Nasul prea mare" este caracteristic unui şir întreg de generaţii ale actorului sinucigaş din care fac parte Bojan, Dragan şi Oliver, precum şi soţiile lor Bojana, Dragana şi Olivera. O întreagă etnie, ne dă de înţeles Actorul Alb, silit de împrejurări să întreţină publicul până la sosirea protagonistului. În casa actorului, lume multă împietrită în faţa televizorului. Toţi urmăresc serialul australian **Larry Thompson**, în care eroul titular, un nevinovat, este condamnat la moarte de un tribunal detestabil. Obişnuita telemanie ai spune, dacă textul nu ar fi atât de perfid. "Australia" acestui film care condamnă la moarte etnii nevinovate, este la fel de alegorică asemenea polonezilor lui Alfred Jarry din **Ubu rege.** Pasiunea generaţiilor Bojan- Dragan- Oliver, aceşti sârbi exponenţiali din familia Năsoi pentru "serialul australian", nu este telemanie ci protest. Ei privesc stupefiaţi la televizor însuşi destinul Serbiei contemporane. Farsa care a fost, atât cât a fost, se transformă în "joc de-a măcelul". Toţi **năsoii** vor fi exterminaţi dar readuşi la viaţă, o viaţă aparentă, de fraţii lor emigraţi în Australia, reprezentând acea parte a sârbilor care a înţeles să se globalizeze. Este uluitoare prezenţa acestui text, deopotrivă esopic şi explicit, scris în Europa democraţiei şi libertăţii cuvântului. Uluitoare, pentru că tehnicile de desimulare folosite de Duşan Kovacevici în liberalism, sunt mai sofisticate decât în totalitarism. Te întrebi unde este **noul totalitarism** de care se teme autorul. Sigur, scriitorul este un artist care lucrează cu idei şi nu jurnalist care consemnează fapte. Cu toate acestea, simţi în cuvintele lui Kovacevici, dincolo de meşteşugul fabulei, o precauţie a codificării caracteristică societăţilor cenzurate, iar Serbia lui Kovacevici nu a fost nicioadată mai cenzurată, din toate punctele cardinale, ca astăzi. Conştiinţa autorului care se ascunde în alegorii politice este sfâşiată. Dar pentru a câştiga, nu îţi poţi permite să fii patetic. Pe de o parte, pentru că trebuie să-ţi salvezi demnitatea totdeauna pusă în pericol, pe de altă parte, pentru că trebuie să-i pui la încercare pe ceilalţi. Cum era de aşteptat, în logica fabulei, **actorul Cyrano** va accepta că singura soluţie este să-şi taie singur nasul pentru "integrare". Mara Paşici a avut de ales între o comedie absurdă care ar putea interesa pe toată lumea şi pamfletul politic ce interesează pe cei puţini. A ales bine, lăsând textul să vorbească prin latenţele sale în locul unui spectacol manifest, obligatoriu militant. Centrează totul pe prezenţa subtilă, confesivă, alunecoasă a lui Ştefan Sileanu (Actorul Alb), pe siguranţa de sine a prezenţei şi a vocii, pe colocvialitatea sa bărbătească. Nu a fost uşor nici pentru Ruxandra Sireteanu să joace în cele trei cupluri gemene. Te miri că are timp să shimbe costumele. "Se descurcă" este expresia cea mai potrivită pentru acel iureş de identităţi şi caractere. Tania Filip/Directoarea Teatrului şi Anda Caropol/Naşa Savka, sunt necesare apariţii. Gros, mult prea gros, Ion Siminie, compune rolul beţivului Savka. Mara Paşici îşi poate reproşa că l-a scăpat din mână. Cristian Şofron/Actorul din Cyrano este mult prea serios pe o partitură ironică, plină de ambiguităţi, iar Valentin Teodosiu/Specialistul,

joacă împotriva tuturor. Decorul "în perspectivă oblică" al Liei Dogaru devine periculos cu acel plan înclinat pe care actorii stau gata-gata să se rostogolească.

Mara Paşici/Manolescu (Deta-Timiş, 1973): **Ultimele ştiri** de Adrian Dohotaru (T. Bulandra, 1996), **Dragă mincinosule** de Jerome Kilty (T.N. Bucureşti, 1997), **Larry Thompson, tragedia unei tinereţi sau Show must go on** de Duşan Kovacevič (T. Nottara, 2000), **Tărâmul celălalt de Dusan KArrenc** (2001), T.N. Bucureşti.

Claudiu Goga

Stan şi Bran din Cântăreaţa cheală. Spectacolele româneşti cu piesele lui Caragiale se împart în două categorii: cu tricolor şi fără. **Conul Leonida faţă cu reacţiunea** în versiunea lui Claudiu Goga este pe frontieră: parţial cu tricolor, în cea mai mare parte, fără. Modelul său este tandemul Stan şi Bran placat pe Leonida şi Efimiţa, motiv pentru care speculează disproporţia folosind pe uriaşul Adrian Răţoi pe post de Bran, în Efimiţa, şi pe Virgil Andreescu, mai mic de talie, în Stan/Leonida. Cei doi soţi trăiesc un delir al presei sugerat (de fapt " arătat cu degetul") de scenograful V. Penişoară Stegaru prin câteva baloturi de ziare pe care actorii le mută dintr-un loc în altul, sufocând spectacolul cu această hiperactivitate scenică. "Patul de ziare" în care halucinează Leonida şi Efimiţa l-a folosit, într-o versiune stilizată (o cuvertură imprimată cu ziare), Dominic Dembinschi, la Constanţa, cu mai bine de un deceniu înainte. Claudiu Goga evidenţiază ionescianismul personajelor lui Caragiale, reuşind să marcheze, stilistic, spectacolul. Unul care îşi asumă, totuşi, prea multe teme, inclusiv revoluţia din decembrie 1989. Perechea de "revoluţionari de cameră" ai lui Caragiale sunt, cum am spus deja, Stan şi Bran trecuţi prin **Cântăreaţa cheală.** Claudiu Goga pune accent pe automatismul existenţei, lăsând, poate, prea mult loc, efectelor bufone la care actorii se pretează, nu fără o vinovată plăcere. Sunt şi numeroase contrasensuri stilistice şi este cel puţin suspect apetitul pentru detalii coprologice respingătoare, insistând, fără profituri de sens, pe oala de noapte, pe comicul fizic şi fiziologic folosit în exces de Adrian Răţoi. Este un spectacol căruia nu-i lipseşte nimic. Dimpotrivă, conţine material pentru încă două versiuni diferite. • **Revizorul** de Gogol apare la Craiova în concurenţă avantajoasă cu versiunea de la Teatrul Naţional din Bucureşti semnată de Serghei Cerkaski de la Sankt Petersburg. Prima scenă se petrece în cimitir, cu efecte de film terifiant. Primarul care rosteşte prima replică ("vă dau o veste proastă, a sosit un regizor") este un strigoi iar Bobcinski şi Dobcinski cad în groapa

strigoiului. Regizorul joacă pe muche de cuţit între grotesc şi funebru. Servilismul provincial este văzut în cele mai variate reprezentări. Beat, Hlestakov se caţără pe candelabrul salonului şi pluteşte deasupra scenei. Nu mai poate coborî motiv pentru care se construieşte o piramidă de trupuri, iar un alt funcţionar este silit să poarte pe frunte paharul cu şampanie al "revizorului", în loc de tavă. Pasiunea lui Claudiu Goga pentru intensificarea detaliilor e tot ce poate fi mai promiţător. • **Romeo şi Julieta în versiuni comparate.** Descoperim şi la Claudiu Goga o anumită înclinaţie către comparatismul literar pentru că două dintre spectacolele sale recente (**Blestemul lui Mercutio** de Grigori Gorin şi **Romeo şi Jeanette** de Jean Anouilh) parafrazează, dezvoltă, actualizează teme din **Romeo şi Julieta** de Shakespeare. În piesa lui Anouilh se poate urmări întoarcerea la patetism şi melodramă: Jeanette, fiica prostituată a familiei, îl fură pe Frederic, noul Romeo, aflat în pragul căsătoriei cu Julie, sora Jeanettei. Îl "fură" printr-o iubire reciprocă pe cît de fulgerătoare, pe atât de scurtă. Amărăciunea acestei scurte iubiri intense este însăşi ideea pe care o susţine Ada Navrot/Jeanette şi Sorin Leoveanu/Frederic. Ada Navrot, o frumuseţe ce apune odată cu iluzia ultimului spectacol al iubirii, face dintr-o partitură de melodramă, una de tragedie. Atmosfera este susţinută cu fermitate de Alexandru Repan/Tata şi George Alexandru/ Lucien, fiul, într-o familie de **paradis răsturnat** în care Dumnezeu-Tatăl şi Isus-Fiul au pierdut controlul asupra lumii şi s-au refugiat în alcoolism. Un factor poştal (Ion Siminie), aduce, din când în când, veşti proaste, ca Necuratul care îşi vâră coada exact acolo unde lucrurile stau mai prost: un spaţiu în dezordine, o lume cârpită cu scânduri bătute în cuie (Sică Rusescu este autorul decorului). Cât de frumoasă este imaginea Juliei (Clara Vodă) spionând din spatele ferestrei, conversaţia logodnicului Fréderic cu propria soră ! Parcă era Maica Domnului despre care nu ştii prea bine pentru ce suferă. • **Blestemul lui Mercutio** de Grigori Gorin nu mai este o viziune degradată asupra iubirii absolute ci **Romeo şi Julieta,** după moartea eroilor titulari. Blestemul ce apasă asupra familiilor Montague şi Capulet se îndeplineşte prin moartea copiilor îndrăgostiţi, dar intoleranţa supravieţuieşte. Este şi o prelungire a celebrei tragedii, dar şi o parodie. Gorin transportă povestea în Italia de unde o luase Shakespeare. Rozalinda, nepoata familiei Cappuletti şi Antonio, nepotul celor din neamul Montecchi se hotărăsc să se unească pentru a da naştere unei noi Juliete. Dar, în cetatea coruptă a Veronei, pe care Ducele încearcă în zadar să o pacifice, ei nu reuşesc să "îndrepte" ci doar să repete destinul mirilor sinucigaşi. Pare că cele două ilustre familii sunt chiar interesate să întreţină vrajba pentru a submina puterea Ducelui, redus, în final doar la simbol. Goga nu ignoră dar pune în plan secund meditaţia politică a lui Gorin privind eternitatea intoleranţei pe care o înlocuieşte cu o meditaţie asupra teatrului. Un prolog şi un epilog se transformă într-un elogiu al teatrului unde **totul este posibil.** O trupă de actori îi plânge pe Romeo şi Julieta, dedicându-le un spectacol plin de speranţe. Înţelegem, astfel, pentru ce părintele Lorenzo (care oficiază unirea dintre Romeo, Julieta, apoi, dintre Rozalinda şi Antonio) este jucat de Virginia Itta

Marcu în travesti. Ea nu este părintele Lorenzo ci actorul care joacă rolul acestuia. Dar şi Masca Teatrului ce apare, de asemenea, la începutul şi sfârşitul spectacolului. Sigur că acest joc de oglinzi care este **teatrul în teatru** ne pune serios mintea la încercare complicând lucrurile, dar spetacolul este dens şi colorat. Efectul cromatic este ameţitor, iar scenele decorative ce ilustrează puterea teatrului le eclipsează pe cele purtătoare de sens. Momentele de vârf aparţin actorilor, mai cu seamă lui Mircea Andreescu, într-o interpretare substanţială a lui Montecchi. Bianca Zurowski este imperativă, voluntară, insolentă în rolul Signorei Capuletti iar Radu Negoescu, mereu debusolat, copune o figură donquijottescă în rolul lui Capuletti. O surpriză este Iulia Popescu în Rozalinda care îşi asumă destinul postum al Julietei.

Claudiu Goga (1974, Braaşov): **Delir în doi** de Eugene Ionesco (Studioul Casandra, 1997), **Dictatorul** de Al. Kiriţescu (Studioul Casandra, 1997), **Conul Leonida faţă cu reacţiunea** de I.L.Caragiale (1998), **Şantaj** de Ludmila Razumovskaia (1998), **Portret de criminal** de Slawomir Mrożek (2000), **Cerere în căsătorie** de A.P. Cehov (2000), **Angajare de clovn** de Matei Vişniec (2004), **Blestemul lui Mercutio** de Grigori Gorin (2002) - T. Sică Aexandrescu, Braşov. **Tărâmul celălalt** de Duşan Kovacevici (T.Fani Tardini, Galaţi, 2001), **Spionul balcanic** de Duşan Kovacevici (T.Mic, Bucureşti, 2001), **Revizorul** de N.V. Gogol (T. N. Craiova, 2001), **Romeo şi Jeanette** de Jean Anouilh (2002) -T. Nottara.

Szabo K. Istvan

Francezii au reuşit să facă din sceleratul marchiz de Sade un filozof al libertăţii absolute, în timp ce românii nu au reuşit să împiedice occidentul să facă din Vlad Tepeş un vampir. La drept vorbind, Sade se află la mijloc de drum între Don Juan şi Dracula, ceva mai aproape de ultimul. Ceea ce leagă între ele aceste trei figuri legendare este cultul excesului. Nu ştiinţa lor, nici arta, nici libertatea ci recordul absolut în materie de sexualitate. Sunt personaje de Guiness Book. Într-un fel sau altul, ei obţin un efect fabulos şi legendar prin existenţă, nu prin ştiinţă. Ceea ce le dă contur este probabilitatea ca ei să existe în fiecare dintre noi, mai mult sau mai puţin conştient. Dacă n-ar fi aşa, aceste legende ar fi murit demult. Szabo K. Istvan de la Târgu Secuiesc, deschide încă odată dosarul masiv al marchizului şi organizează pe scena un spectacol al formelor de un estetism epatant folosind textul "sadicului" japonez Yukio Mishima intitulat **Madame de Sade.** Il ajută enorm costumele create de Ambrus Amaryll, mişcarea lui Loránt Andras şi muzica de Mozart şi Purcell (deşi, în locul lor semnează numai Darvás Ferenc, autorul muzicii **live**), dar îl şi trădează. Spectacolul este îmbibat de muzică nobilă, preclasică,

mişcarea este descompusă, tărăgănată. O bună jumătate de oră din spectacol asişti la îmbrăcarea şi dezbrăcarea personajelor, cu încetinitorul. Costumele devin acţiuni în sine ca şi recuzita: un samovar din Cehov, un sfeşnic înalt cu trei braţe, ca un trident, alte sfeşnice mai mici, un lighean mare şi alte trei mai mici, o roabă din **Morometii**, un manechin de hârtie din **Cântăreata cheală** a lui Cristian Ioan, numeroase cearşafuri albe care acoperă personajele, ocupate cu inhalaţiile de aburi ca în **Tartuffe** al lui Dominic Dembinschi. Absorbit de activitatea scenică, Szábo dă de lucru actorilor, care mută obiecte şi costume dintr-o parte în alta, fără un sens lămurit. Efectul final este o stare de ceremonial al cruzimii, mai curând comic decât dramatic. Lucrurile se petrec în perimetrul acelui umor negru în care ritualul sexual include, în viziunea lui Szábo, tăierea degetelor de la mâini şi picioare şi răstignirea. Totul este făcut foarte "artistic" dar nu ştii unde bate. Admiţând că nevoia noastră de a înţelege este rudimentară, am acceptat că acest abator "preclasic" este de o îndrăzneală aproape necuviincioasă. Pentru Donathien Alphonse de Sade, viaţa a fost o săptămână a patimilor el însuşi fiind un Crist martirizat care a luat asupra sa toate păcatele lumii. Sau dimpotrivă, Cristos este un strămoş al lui Sade care a suferit din plăcere. Regizorul înaintează prudent pe acest traseu producând câteva imagini ale crucificării în prologul şi epilogul spectacolului unde se produce miracolul propus de Mishima. Însăşi Renée de Sade soţia sceleratului, devine un dublu al acestuia. Dacă pui cap la cap cele două **pietá** de la începutul şi sfârşitul eseului teatral semnat de Szábo K. Istvan poţi ajunge la concluzia că bărbatului şi femeii de tip sadic le-a fost dat să se tortureze, dar numai exagerând, repetăm, nevoia de a înţelege.

Szabo K. Istvan (1976, Odorheiul Secuiesc): **Strip-tease** de Slawomir Mrożek (1998), **Exerciţiul Macbeth** după William Shakespeare (Teatrul Studio, Târgu Mureş, 1999), **Năpasta** de I.L.Caragiale (T. Tómcsa Sándor, Odorheiul Secuiesc, 1999), **Dom Juan** de Moliére (T. Tomcsa Sandor, Odorheiul Secuiesc şi T. din Eger, Ungaria, 2000), **Cameristele** de Jean Gênet (T. Tómcsa Sándor, 2000), **Casa de pe graniţă** de Slawomir Mrozek (T. Andrei Mureşanu, Sfântu Gheorghe, 2001), **Cetăţeni de onoare** de Siposhegy Péter (T. Toma Cargiu, Ploieşti, 2002), **Nunta** de Stanislaw Wyspianski (T. Tómcsa Sandor, 2002), **Madame de Sade** de Yukio Mishima (T. Maria Filotti, Brăila, 2003)

GIANINA CĂRBUNARIU

Gianina Cărbunariu şi-a încheiat studiile de regie teatrală cu profesorul Valeriu Moisescu şi a ales pentru proba finală un text dificil din literatura islandeză contemporană pe care cineva îl exaltă în pliantul de sală. Cred ca a venit vremea să

rugăm profesorii de la institutele de teatru (inclusiv sau, mai ales, pe Valeriu Moisescu) să recomande studenţilor să-şi mai arunce ochii, din cand în cand, şi peste literatura română pentru că, în mod cert, pot găsi şi o poveste cu o puştoaică agresată sexual în familie, care descoperă prostituţia ca pe o soluţie pentru a continua studiile dar îşi înjunghie amantul sfârşind prima parte a vieţii la închisoare. În ce mă priveşte, n-aş fi pus în scenă nici măcar o litera din textul ales de Gianina Cărbunaru ci aş fi făcut un scenariu pentru un spectacol de euritmie alcătuit din numele personajelor Gudmundur, Thorhidur, Haraldur, Wilhjamur şi Isbjorg la care, pentru scenele de tensiune, pot fi adaugate şi numele autoarelor: Vigdis Grimsdottir şi Havar Sigurjonson)care să se repete, în laitmotiv pe muzică islandeză. Textul este dificil, ca orice dramatizare a unui roman şi nu avem decât s-o lăudăm pe Gianina pentru faptul că spectacolul de la Studioul Casandra "stă în picioare". Vrem, nu vrem, orice dramatizare devine naraţiune cu un singur personaj, oricâte strategii de camuflare s-ar folosi. Astfel că scenariul ales de Gianina Cărbunariu (titlul este imposibil: **Mă cheamă Isbjorg. Sunt o leoaică.**) este o simplă monodramă, nicidecum o piesă de teatru: Isbjorg povesteşte avocatului mica ei viaţă încheiată cu o crimă. Astfel că reprezentaţia este o succesiune de întâmplări ilustrate cu momente de teatru şi nu un spectacol de teatru. Diferenţa ar părea neînsemnată dar este majoră: dramatizarea ignoră structurile compoziţiei dramatice în favoarea desfăşurării pe orizontală a subiectului. Monodrama este morfologie (propoziţie), piesa de teatru este sintaxă (frază). Aici, subiectul este totul pe când într-o frază mai importante sunt relaţiile de coordonare şi subordonare a propoziţiilor. Este evident (şi într-o oarecare măsura jenant) faptul că ne aflăm în faţa unei scrieri autobiografice aşa cum sunt mai toate produsele literare feminine contemporane (primul exemplu care îmi vine în minte este **Spirit** care încă se mai joacă la Teatrul Mic) în care experienţa personală nu se ridică la rang de experientă fundamentală general-valabilă. Cu toate aceste premise adverse, Gianina Cărbunariu a reuşit să ilustreze cu mijloace teatrale expresive, uneori chiar rafinate, un proces verbal scris de un grefier cu temperament turbulent. Nu ştim dacă există în scenariul primit ideea dedublării lui Isbjorg, dar aceasta este din mai multe motive, salvatoare. Pe de o parte, pentru că împarte povara textului pe seama a doua actriţe (Ioana Calotă-impetuoasă, Mădălina Ghiţescu-serafică) ferindu-ne de monotonie, pe de alta, ne ajută să pătrundem mai uşor în contrastele psihice ale personajului. Păcat că în spectacolul Gianinei Cărbunariu această dedublare se exprimă doar prin complementaritate, niciodată printr-o confruntare deschisă între cele două euri care ar fi marcat mai vizibil conflictul moral al eroinei. Dacă cele două actriţe deja numite, reuşesc să compună un singur personaj, Ela Mocanu creeaza două personaje aproape diferite în rolul Mamei: o figură blajină, un chip luminos cu o candoare de martiră (o vezi, parcă, pe Sofia Marmeladova din **Crimă şi pedeapsă**) în prima parte, o nevrotică jovială în a doua parte, când işi pierde minţile după sinuciderea

soţului incestuos. Funcţionează ireproşabil pe genul comicului mecanic cei trei membri ai familiei lui Isbjorg, interpretaţi de Maria Obertin, Răzvan Oprea şi Mihai Florea şi răsuflăm uşuraţi văzând că Gianina Cărbunariu are şi umor, nu doar "misiuni sociale", cum reiese din pliantul de sală unde, ne spune Gianina, dacă al ei este textul, "persistenţa acestor aşa zise cazuri izolate de violenţe în familie este semnul unor puternice dereglari la nivelul structurilor de adâncime ale lumii în care trăim" şi, se subînţelege, este misiunea ei să le semnaleze, să ne avertizeze. Acum, dupa atâtea şi atâtea spectacole cu familii incestuoase, pederaşti şi vicioşi pe care le vedem sub pretextul avertismentului, ieşim de la Casandra gândindu-ne care a fost consecinţa lor ca avertisment social şi care, dimpotrivă, a fost procentul de contaminare pe care l-au provocat. Cele mai reuşite imagini rămân cele de pe plajă (spaţiul de joc, decorul şi costumele, neobişnuit de coerente pentru un spectacol, totuşi, studenţesc, sunt semnate de Daniel Voinea şi Yusuf Nadir), pentru că sunt pline de o poezie a contemplării, pentru că nu mai asistăm la evenimente trăite ci la reflectarea lor. Cu cât te îndepărtezi mai mult de experienţa trăită, de biografie, cu atât te apropii, mai sigur, de teatru.

Gianina Cărbunariu (Bucureşti, 1977): **Cum aş putea să fiu pasăre** de Matei Vişniec (Studioul Casandra (2002), **Mă cheamă Isbjorg. Sunt o leoaică** de Vigdis Grimsdottir si Havar Sigurjonson (Studioul Casandra, 2003), **Stop the tempo** de Gianina Cărbunariu (T. de Luni de la Green Ours, Bucureşti, 2004)

Radu Apostol

Întoarcerea la analiza literară. Maturitatea unui artist se măsoară după procentul în care ştie să se ascundă, nu să se expună în opera de artă. Unul dintre deliciile lecturii, de exemplu, este de a tatona printre paginile cărţii în căutarea chipului ascuns al autorului, şi nu de a-l vedea expus cu impudoare la fiecare pagină. La fel, în teatru, unde autoexpunerea regizorului este şi mai penibilă. Pe de o parte pentru că spectacolul se vede (nu se citeşte), pe de alta pentru că este o creaţie de rangul al doilea, grefată pe creaţia de rangul întâi care este scenariul sau piesa de teatru. Or, a vorbi despre experienţele tale cele mai intime folosind textele altora este şi neartistic şi ilegal. Din aceste motive şi încă multe altele ce s-ar putea adăuga, spectacolul după **Woyzeck** de Buchner compus de Radu Apostol, este al unui artist imatur care nu a învăţat lecţia discreţiei aristice fiind convins, dimpotrivă, alături de o întreagă generaţie, că "sinceritatea" este artă. Poate fi, nici vorbă: depinde cât de bine este ascunsă această sinceritate. Luând drept martor cu de-a sila pe acel geniu precoce al

Germaniei care este Georg Büchner, acest tânăr derutat, alcătuieşte un scenariu inflamat de enunţuri filozofarde despre singurătate (la început) şi moarte (la sfârşit) cu care, evident piesa lui Büchner nu are nici în clin nici în mânecă. Radu Apostol nu este încă atât de matur încât să ştie că arta nu este enunţiativă ci exclamativă şi interogativă şi că un enunţ de genul " toţi murim" pe care construieşte finalul, nu ţine de artă ci de conversaţia cea mai insipidă. Cehov spunea acelaşi lucru în **Unchiul Vanea** dar replica finală a Maşei ("o să ne odihnim, o să ne odihnim") este un exemplu instructiv de transfigurare a flecărelii filozofice în filozofie. Mai mult, Büchner este şi girantul predispoziţiilor plurisexuale de care face atâta caz Radu Apostol în ultima vreme. Zeci de minute din cele trei ore de spectacol sunt dedicate scenelor de tandreţe dintre Franz Woyzeck şi prietenul său Andres care, în viziunea lui Apostol, îl doreşte la pat pe blândul frizer militar. Atentă cu maniile regizorului, scenografa Alina Herescu construieşte un dispozitiv, frumos în sine, un pat vertical cu nervuri de susţinere pe care Franz Woyzeck (Călin Stanciu) şi Andres, mereu machiat şi parfumat ca o mireasă în noaptea nunţii (Viorel Cojanu), se drăgostesc din când în când, dar, mereu pe contrasens, pentru că acea crimă pasională a lui Woyzeck care o ucide, din iubire umilită, pe Marie, nu mai are motivaţie. Artistul matur va refuza totdeauna excesul de regie. Radu Apostol dimpotrivă, se năpusteşte asupra textului cu un fel de artilerie grea şi trage din toate părţile: muzică (Dorina Crişan Rusu), coregrafie (Florin Fieroiu), figuraţie mare şi inutilă (bărbaţi, femei, copii cu prezenţe neteatrale, tineri şi bătrâni), costume năucitoare, marionete, manevre inestetice de decor, ridicări şi căderi de cortine în fundal, supărătoare prin repetiţie, muzică **havy metal** sus, la podul scenei unde expune admirativ bustul bărbătesc al Tamburului major, amantul Mariei transformat în cântăreţ rock. Un mozaic de teme şi imagini autonome, nesolidare. Trei spectacole într-unul singur, niciunul terminat. O dramă mocnită intensă, (**Woyzeck** de Büchner) devine o comedie exhibiţionistă cu pretenţii dramatice. Radu Apostol este un om trist, dar tristeţea nu-l face profund, cum se întâmplă de obicei, ci chinuit. Are probleme freudiene şi vede în **Woyzeck** destinul unei omeniri cu defecţiuni ereditare, motiv pentru care născoceşte o uvertură cu copiii avortaţi care au devenit personaje. Nimic nu este imposibil în teatru şi totul poate fi demonstrat, dacă nu pierzi şirul. Dar Radu Apostol şi-a propus o sinteză asupra lumii, fără a poseda viziunea asupra ei. Scena de teatru nu este analitică (aşa cum arată spectacolul său, ci sintetică, iar sinteza înseamnă viziune: una logică şi coerentă. Deocamdată, Radu Apostol se află în etapa autobiografică. Odată depăşită această etapă când ţi se pare că tot ce ţi se întâmplă în viaţă poate intra într-un spectacol sau într-o carte, lucrurile se vor mai limpezi. Ceea ce trebuie să ştim în primul rând, este să ne lăsăm ajutaţi de marile opere.Radu Apostol nu a cerut decât rareori ajutorul lui Büchner dar, când l-a solicitat, l-a primit cu generozitate. De aceea, cele mai bune scene din spectacol pornesc din **Woyzeck** şi nu din abisurile lipsite de contur ale regizorului. Este realizată excepţional ideea crimei care încolţeşte în mintea lui Franz Woyzeck prin acel "om negru ", umbră a

personajului care insistă să apuce pumnalul. Din acelaşi motiv, singurele creaţii actoriceşti sunt "şoptite" de Büchner şi nu de Radu Apostol. Sunt de admirat cei doi maniaci interpretaţi de Cornel Cimpoaie (Căpitanul) şi George Ţoropoc (Doctorul) dar şi Mihaela Trofimov în Marie, roasă de remuşcări şi, parcă, de iminenţa morţii. În rest, un galimatias filozofico-muzical-coregrafic, costisitor ilustrat. Avangarda, pozitivă ca atitudine, a teatrului din Brăila dă semne, după **Drept ca o linie** şi **Marchiza de Sade,** că se blochează, tematic, în halucinaţii sexuale ca şi cum n-ar mai fi alte probleme pe lume. Oricum, Radu Apostol este convins că "homosexualul" Woyzeck o ucide pe Marie pentru că îl iubeşte pe Andres ceea ce ne dovedeşte că are deficienţe grave la analiza literară.

Apostol, Radu (1977, Bucureşti): **Doamnei profesoare, cu dragoste** (Dragă Elena Sergheievna) de Ludmila Razumovskaia (Studioul Casandra, 2000), **Inainte de micul dejun** de Eugene O'Neill (Studioul Casandra, 2000), **Acasă** de Ludmila Razumovskaia (Teatrul Ion Creangă), **Drept ca o linie** de Luis Alfaro (2002), **Woyzeck** de Georg Buchner (2004) - T. Maria Filotti, Brăila.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

INSTANTANEE*

* Citatele nesemnate aparţin autorului cărţii

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

A

AFRIM, **Radu : Blue Escape** după Laurie Anderson (Fundaţia Tranzit, 2000), **Infanta. Mod de întrebuinţare** de Saviana Stănescu (T. Ariel, Târgu Mureş, 2000), **Job** după romanul **Povestitoarea** de Raymond Jean (T.N. Târgu Mureş, 2000), **Ocean Café** de Radu Macrinici, Saviana Stănescu, Ştefan Caraman, Alina Nelaga, Gianina Cărbunariu (T. Tineretului, Piatra Neamţ, 2000), **Alge** după **Casa Bernardei Alba** de Federico Garcia Lorca (T.N. Târgu Mureş, 2002). **Îngerul electric** de Radu Macrinici (T. Act, 2003), **No mom's land,** după Samuel Beckett (T. Act, 2002), **De ce fierbe copilul în mămăligă** de Aglaja Veterany (T. Odeon, 2003), **Trei surori** după A.P. Cehov (T. Andrei Mureşanu, Sfântu Gheorghe,2003), **Cioran** de Matei Vişniec (T.N. Cluj Napoca, 2004). "În spectacolul **No mom's land** după Samuel Beckett, personajul interpretat de Nicolae Mihoc este un homless, un boschetar care, în timp ce îşi face nevoile, îşi deapănă viaţa de la naştere până la povestea de dragoste cu o prostituată, acompaniat de o armonică **mânuită** cu piciorul de Ada Milea. Impresia finală este că acelaşi conţinut a fost pus de alţii, mai tari, în forme superioare artistic. Să ne amintim doar de hoinarul lui Chaplin şi de frumoasele sale idile."

ALBULESCU, **Mircea** (1934, Bucureşti): **Întâlniri** de Horia Lovinescu (1963) – T. Mic. **Victimele datoriei** de Eugene Ionesco – T. Municipal Ploieşti, **Stress** de Mircea Radu Iacoban (1984), **Medeea** de Euripide (1985) – Studioul Casandra, Bucureşti

ALEXANDRESCU, **Vasile/Sică** (1896, Bucureşti – 1973, Cannes): **Ovidiu** de Vasile Alecsandri (1921), **Nodul gordian** de I. Valjean (1923), **Incidentul de la 7 aprilie** de Tristan Bernard (1924), **Un erou** de Nicolae Kiriţescu (1924), **Plicul** de Liviu Rebreanu (1924), **Patima roşie** de Mihail Sorbul (1925), **Mărgeluş** de A de Herz (1925), **Mica ciocolatieră** de Paul Gavault (1925), **Fraţii Karamazov** de Jacques Copeau şi Jean Croué după F.M. Dostoievski (1925), **Puterea întunericului** de L.N. Tolstoi (1926), **Madame Sans-Gêne** de Victorien Sardou şi Émil

Moreau (1926), **Căsătoria** de N.V. Gogol (1926) – T. N. Cluj. **D-ale carnavalului** de I.L.Caragiale (Teatrul Nostru, Bucureşti, la Grădina Marconi, 1927), **Panţarola** de Tudor Muşatescu (Teatrul Nostru, 1925), **O noapte furtunoasă/Conul Leonida faţă cu reacţiunea** de I.L.Caragiale (1937), **Jocul de-a vacanţa** de Mihail Sebastian (1938) **Visul unei nopţi de iarnă** de Tudor Muşatescu (1938) - Teatrul Comedia. **Surorile Aman** de Sanda Cocorăscu (Studioul Teatrului Naţional, 1942). **Topaze** de Marcel Pagnol (1943), **Omul cu mârţoaga** de George Ciprian (1943), **Romanţa** de Robert de Flers (1943) – Teatrul Maria Filotti, Brăila. **Medicul în dilemă** de G.B.Shaw (1944), **Doctorul Knock sau Triumful medicinei** de Jules Romains (1945), **Sălbatica** de Jean Anouilh (1946), **Lângă dragostea mea** de Marcel Achard (1947), **Bal la Făgădău** de Aurel Baranga (1946) – Teatrul Comedia. **Omul care a văzut moartea** de Victor Eftimiu (1944), **Amantul de carton** de Jacques Deval (1945) – Teatrul Municipal. **O scrisoare pierdută** de I.L.Caragiale (1948), **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale (1949), **D-ale carnavalului** de I.L. Caragiale (1951), **Conul Leonida faţă cu reacţiunea** de I.L.Caragiale (1952), **O seară la Union, Altă seară la Union** după proza lui I.L.Caragiale (1953), **Bălcescu** de Camil Petrescu (1949), **Nepotul domnului prefect** (1950), **Matei Millo sau Căruţa cu paiaţe** (1953), **Cuza Vodă** (1959), **Eminescu** (1964), toate de Mircea Ştefănescu - Teatrul Naţional Bucureşti. **Iarbă rea** de Aurel Baranga, **Cumpăna** de Lucia Demetrius (T. de Stat Reşiţa, 1949). **Ilia Golovin** de Serghei Mihalkov (1950), **Pentru fericirea poporului** de Aurel Baranga şi Nicolae Moraru (1951), **Arcul de triumf** de Aurel Baranga (1954) – T. Municipal. **Apus de soare** de Barbu Delavrancea (1967), **Micul infern** de Mircea Ştefănescu (1969), **Moralitatea doamnei Dulska** de Gabriela Zapolska (1973). "S-a dovedit un mare meşter al spectacolelor bine făcute, încercând să descifreze şi prin scris căile care l-au condus la succese incontestabile. A pledat necontenit pentru atenţia ce trebuie acordată literei şi spiritului operei dramatice. Considerând că regizorul trebuie să rămână în slujba textului cu respect şi înţelegere, a militat pentru o artă regizorală *anonimă* care să nu se afirme ostentativ pe scenă, ci să se recunoască în realitatea spectacolului ca atare" **(Virgil Petrovici)**

ANATOL, **Constantin: Azilul de noapte** de M.V. Gorki (1958), **Hamlet** de Shakespeare (1959), **Surorile Boga** de Horia Lovinescu(1960), **Discipolul diavolului** de G.B.Shaw (1961)- T. N. Cluj. **Prima întâlnire** de Tatiana Sâtina (1961), **Febre** de Horia Lovinescu (1962), **Groapa** de Eugen Barbu (1963), **Adam şi Eva** de Aurel Baranga (1963), **Citadela sfărâmată** de Horia Lovinescu (1963), **Transplantarea inimii necunoscute** de Alexandru Mirodan (1969), **Domnul Puntilla şi sluga sa Matti** de Bertolt Brecht (1963), **O asemenea dragoste** de Pavel Kohout (1968), **Omul care râde**, după Victor Hugo (1964), **Pogoară iarna** de Maxwell Anderson (1974), **Mincinosul** de Carlo Goldoni (1976), **Piatră la rinichi**

de Paul Everac (**1978**), **Sinucigaşul** de Nikolai Robertovici Erdman (1980), **Totul în grădină** de Edward Albee (1997) – T.N. Târgu Mureş. "Constantin Anatol a realizat un spectacol clar, construit riguros dar emoţionant, punând în valoare actorii. În primul rând doi tineri aflaţi în plină dezvoltare: Ileana Dunăreanu (mult mai interiorizată şi mai nuanţată decât în rolurile anterioare) şi Florin Crăciunescu care adaugă ştiinţei sale de portretist o aprofundare a gândurilor personajului... " **(Zeno Fodor)**

ANCHIDIN, **Aurel: Alelei, voinicii mei** de Viorica Huber Rogoz (1973), **Ursuleţul Strică Tot** de Jan Wilkowski (1974), **Soldăţelul de plumb** de Sacha Lichy (1981): – T. de păpuşi, Piteşti. "Regizorul a încercat o înscenare cu actori. Iniţiativa implică riscuri pe care rezultatul artistic le-a pus în evidenţă. Actorii păpuşari fiind lipsiţi de antrenamentul necesar, n-au obţinut efectul pe care îl puteau obţine cu păpuşile mâmuite perfect" **(Valeria Ducea)**

ANGHEL, **Sergiu: Barococo party** de Sergiu Anghel, muzica Royon Le Mee (T. Odeon, 1995), **Pânza de păianjen** (T. Evreiesc de Stat, Bucureşti, 2003). "... un spectacol de teatru, o dizertaţie, o teză, o cuvântare, pentru că, timp de două ore, personajele principale (Domnul X interpretat de Nicolae Călugăriţa, Străinul, interpretat de Theodor Danetti şi Servitoarea/ Nathalie Ester), recită pe scenă gândurile despre dans ale lui Sergiu Anghel. Gânduri frumoase, foarte frumoase, într-adevăr..." **(Claudia Lipan)**

ANGHEL **Stanca, Zoe: Sfârşitul Pământului** de Victor Eftimiu (T. Bulandra, 1968) **Oh, tinereţe** de Eugene O Neill (1977), **Povestea dulgherului şi a frumoasei sale soţii** de Radu Stanca (1978), **Jolly Jocker** de Tudor Popescu (1982) – T.N. Târgu Mureş. **Sexul şi neantul** de Thierry Maulnier (1966) - T. Dramatic Constanţa. **Harap Alb** de Ion Creangă (1970) - T. Tineretului, Piatra Neamţ. **Sângele** de Horia Lovinescu (1977), **Casa cea nouă** de Carlo Goldoni (1978) - T. Dramatic, Galaţi.

APAN, **Horaţiu Ioan** (1956, Mediaş): **Fluturi, fluturi** de Aldo Nicolaj (T.N.Cluj Napoca (1997), **Căsătorie cu de-a sila** de Moliere (T. de Stat, Turda), **27 de vagoane pline cu bumbac** de Tennessee Williams, **Cantonul de vânătoare** de George Genoiu (T. Radu Stanca, Sibiu, 1999), **Femeia cu sacoşe** de Dumitru Velea (T. I. D. Sârbu, Petroşani, 2003), **Domnişoara Iulia** de August Strindberg (T. I.D.Sârbu, Petroşani). "Asemănător regizorului Günter Kramer din spectacolul **Tatăl** după acelaşi Strindberg, la Schiller Theater din Berlin, Horaţiu Ioan Apan pune la locul ei obsesia autorului confirmată şi de Nietzsche: femeia, în orice împrejurare, vrea să domine bărbatul şi, dacă întâlneşte obstacole nu se sperie de nimic..." **(Stracula Atilla)**

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

APOSTOL, **Aristotel** (1919, Bucureşti): **Tragedia regelui Otokar şi a prinţului Dalibor** de George Călinescu (1965), **Greuceanu** (1968) – T. de păpuşi Braşov. **Stan Păţitul** după Ion Creangă (1973), **Ceasornicul şchiop** (1974), **Cerbul fermecat** (1975) – T. de păpuşi, Baia Mare

APOSTOL, **Gabriel** (1964, Târgovişte): **Wassilissa** (T. Ţăndărică şi Thèâtre Ombres et Silhouettes, Bruxelles, 1998), **Faust**, după Goethe (T. Ţăndărică, 2003). "**Faust**, creat de Gabriel Apostol, Ioan Brancu şi Mariana Zaharia, confirmă ideea că arta trebuie să se îndepărteze de realism pentru a avea pretenţii de adevăr. Un spectacol fără text care îi lasă liberi pe cei ce au, cât de cât, cultura subiectului, nu să vadă, ci să întrezărească unul dintre multiplele adevăruri conţinute în povestea magicianului Faust care, la bătrâneţe, încheie un pact cu diavolul pentru a aprofunda tainele sexului, singurul mister arhicunoscut al omului. Nu ne mai aflăm în cabinetul lui Faust care primeşte vizita lui Mephisto, ci în rezerva unui ospiciu. Doi pacienţi sunt trataţi cu tranchilizante de o asistentă (Mariana Zaharia) care manifestă o preferinţă consecventă şi ireductibilă pentru nebunul contemplativ în dauna celui activ (Gabriel Apostol), mereu pus pe rele. Evident, este vorba de Bunul Dumnezeu şi Diavol, de confruntarea lor, de reinventarea bărbatului şi a femeii care vor lua de la capăt istoria unei civilizaţii agresive şi devastatoare, salvate prin iubire. Totul în doar cincizeci de minute de *teatru de animaţie*, acest teatru modest, cu obiecte ce prind viaţă sub ochii tăi, transformându-se în fiinţe alcătuite din configuraţii pe care trebuie să le identifici: trei marionetişti manevrează un cap şi două tălpi. Nu mai este nevoie de actor, omul este în faţa ta. Este o lecţie de artă acest minimalism, acest laconism creator al teatrului de animaţie. Eroarea este că cei mai mulţi teatralişti strigă în loc să şoptească, te asurzesc, în loc să te facă să tragi cu urechea. Teatrul contemporan pare un strigăt în terţet: strigă autorul piesei, strigă şi bieţii actori care trebuie să repete strigătul regizorului".

APOSTOL, **Veniamin** (Făleşti,1935 – Chişinău, 2001): **Dincolo de uşa verde** de Ibraghimbecov (1972), **Cât o fi să mai trăim** de Ioseliani (1978). **Preşedintele (1975), Tata (1979), Pomul Vieţi, (1981)** de Dumitru Matcovschi. **Slugă la doi stăpâni** de Carlo Goldoni, **Al patrulea** de Konstantin Simonov, **Toate cele trei anotimpuri** de Aureliu Busuioc. **Vânătoarea de raţe** de Aleksandr Vampilov – T. Luceafărul. **Filumena Marturano** de Eduardo de Filippo, **Mârţoaga cu clopoţei** de Ion Druţă – Teatrul A.P. Cehov, Chişinău.

ARGHIR, **Olimpia: Strop de rouă, brotăcelul** de Al. T. Popescu (T. Ţăndărică, 1970), **Gaiţele** de Alexandru Kiriţescu (1972), **Anul viitor, la aceeaşi oră** de Bernard Slade (1993), **Furtul scolului** de Octavian Sava (1997), **Ultimul act** de Bernard Renan (1997), **Alcool** de Naftali Ironi (1997) - T.N. Cluj Napoca. **Noile**

suferinţe ale tânărului W. de Ulrich Plentzdorf (1973) - T. Bulandra. **Omul invizibil** după H.G.Wells de Ion Hobana (1973), **Scufiţa roşie** de Alecu Popovici (1974) - T. Ion Creangă. **Sonata Kreutzer** de Iacob Gordin (1989) - T. Evreiesc de Stat. **Mica sirenă** după H.C. Andersen (1996) – T. Excelsior, Bucureşti. **"Anul viitor la aceeaşi oră,** piesa din 1975 a autorului american, un mare succes pe Broadway (1453 reprezentaţii), apoi unul al lui Roger Vadim (în teatru) şi al lui Robert Bulligan (în film) – îşi situează dezvăluirile în zona psihologiei comune tratând cu tandreţe şi umor un adulter întâmplător."**(Doina Modola).** "Spectacolul nu are ambiţia să fie mai mult decât o romanţă cântată" **(Ion Cocora)**

ARNOTĂ, **Jeny: Scufiţa Roşie** după Charles Perrault (T. Municipal, 1949)

ATANASIU, **Mihai Doru: Motanul încălţat** după Charles Perrault, **Vulpea păcălită** de Mihai Doru Atanasiu – la T. de animaţie Bacău.

AZIMIOARĂ, **Laurenţiu (1936): Descoperirea Romîniei** de Adrian Păunescu (1974) – T. Dramatic, Constanţa.

AUERBACH, **Franz: Profesor Mamlock** de Friederich Wolf (1961), **Omul care a văzut moartea** de Victor Eftimiu (1964), **Doisprezece oameni furioşi** de Reginald Rose (1965), **Zece fraţi am fost** de Haim Sloves (1967) – T. Evreiesc de Stat

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

B

BADEA, **Alexandra** (1980, Bucureşti): **Artă de** Yasmina Reza (Studioul Casandra, 2001), **Uşa** de Matei Vişniec (Studioul Casandra, 2002), **Lebenstraum – Spaţiul vital** de Israel Horovits (Studioul Casandra, 2002), **Blaubart** de Dea Loher (Teatrul Act, 2003)

BALINT, **Gheorghe** (Bacău, 1956): **Micul prinţ** de Antoine de Saint Exupery **(1990), Trei fraţi împăraţi** de Petre Ispirescu (1992), **Oraşul mincinoşilor** de E. Langer (1993) -Teatrul de animaţie, Bacău. **Play W** după William Shakespeare, **1994, Angajare de clovn** de Matei Vişniec (1994), **Vocea umană** de Jean Cocteau (1995), **Toate femeile spun aceeaşi poveste** de Dario Fo (1995) – Hobro Theater, Danemarca. **Suflerul fricii** de Matei Vişniec (Aarchus Theater, Danemarca, 1995), **Măştile domnului Caragiale** (Fundaţia D ale Bucureştiului, 1998), **Frumosa călătorie a urşilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt** de Matei Vişniec (2001), **Jocul de-a vacanţa** (2002), **Mortul din pod** de G. I. Călinescu **(2002), Casa plăcerilor de** Görgely Gabor **(2003), Iar te sinucizi, iubito ?** de Pierre Chesnot (2004), **Regele moare** de Eugene Ionesco **(2004)** – Teatrul Bacovia, Bacău. " Prima versiune românească a acelui splendid duet scris de Matei Vişniec sub titlul **Frumoasa călătorie a urşilor Panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt** este destul de timidă în interpretarea scenică a lui Gheorghe Balint. Piesa este, pur şi simplu, frumoasă. Numai că Frumosul, la Matei Vişniec, nu se exprimă prin fraze meşteşugite şi alese împerecheri de cuvinte ci într-un limbaj comun, minimalist, adesea monosilabic, uneori vocalic (vezi scena excepţională a **Sunetului A:** " Spune a ca şi cum m-ai iubi", scrie Vişniec, dacă ne amintim bine). Aici, Frumosul nu înseamnă.capacitatea de a vorbi ci de a simţi. Aventura îndrăgostiţilor lui Matei Vişniec se consumă pe două direcţii mari pe care le-am fi dorit marcate de Gheorghe Balint. Pe de o parte izolarea totală a cuplului pentru consumarea sută la sută a iubirii, însoţită de refuzul tacit al Celorlalţi, pe de alta, dematerializarea progresivă a iubirii, spiritualizarea ei

prin despărţirea finală a sufletelor de trupuri. Tocmai acest proces de transformare a iubrii trupeşti în spirit pur (îndrăgostiţii dispar lăsând în urma lor un îmbătător miros de mere) trebuia declanşat cu mai mult curaj."

Balogh, Valentina (1927, Craiova): **Fotografii mărite** de Mihai Duţescu (T.N. Craiova, 1984). Spectacolul craiovenilor dirijat de Valentina Balogh, în decorul lui Viorel Penişoară Stegaru nu propune inovaţii contextuale şi are dezavantajul unui final grăbit. Apariţia, la faţă de cortină a tânărului comunist cu un text concluziv, nu mai poate schimba impresia de construcţie comandată. Spectacolul câştigă prin interprtarea lui Constantin Sassu, cu o bună adaptare a stilului şoptit al lui Emil Botta"

Barasch, Brandy (1946, Iaşi): **Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă** de Horia Lovinescu (T. German, Timişoara, 1979). "Regizorul a citit piesa dintr-un unghi apropiat celei în care a fost scrisă. El estompează dimensiunea filogenetică în favoarea celei ontogenetice/.../ Personajele sunt văzute din perspectiva relaţiilor cotidiene, problemele lor sunt ale vieţii în sens biologic, gândurile şi dorinţele lor nu sunt marcate de cosmic şi transcendent..." **(Mira Iosif)**

Băieşu, Radu (1962, Bucureşti): **Autorul e în sală** de Ion Băieşu (T. de Stat, Petroşani, 1989), **Travestiuri** de Tom Stoppard (T.N Bucureşti, 1996): "Îngrijorătoare nu este superficialitatea construcţiei, nici gustul "popular" al comicului ci un anume fel al lui Băieşu de a lua în zeflemea propria cauză.Regia este sumară şi nu poate recupera deficitul de construcţie a scenariului."

Băiţan, Rodica (Reghin, 1953): **Hoţul cinstit** de Valeriu Butulescu (1992), **Dansul milioanelor** (1994) - T. I.D.Sârbu, Petroşani. **Opt femei** de Robert Thomas (T.Tineretului, Piatra Neamţ, 1995), **Tartuffe** de Molière (1995), **Cine aprinde stelele** de Claudiu Iordache (1996), **Nunta lui Figaro** de Beaumarchais (1997) – T. Dramatic Baia Mare. **Goana după fluturi** de Bogdan Amaru (Teatrul Popular, Buziaş, 1996), **La ciorba de potroace** de Sergiu Fărcăşan (Teatrul Popular, Buziaş, 1997), **Cameristele** de Jean Genet (T.N. Târgu Mureş, 2001). "La această primă întâlnire (**Dansul milioanelor** de Victor Eftimiu), mi s-a părut că manifestă predilecţie pentru regia discretă dar încorporată cu echilibru în sistemul de relaţii al personajelor."**(Jeana Morărescu)**.

Băleanu, Andrei (Izvoare, Făleşti/Basarabia, 1939): **Romeo şi Julieta** de William Shakespeare 1971), **Revizorul** de N.V. Gogol (1972 şi 1982), **Azilul de noapte** de Maxim Gorki (1977), **Ciocârlia** de Jean Anouilh (1979).

BĂLEANU, **Petre Sava** (1928, Vâlnic, Caraş-Severin - 1976, Bucureşti): **Şeful sectorului suflete** de Alexandru Mirodan (T.N. Timişoara, 1964), **Egor Bulâciov** de Maxim Gorki (T.N. Craiova, 1967), **Profesiunea doamnei Warren** de G.B.Shaw (T. Valea jiului, Petroşani, 1968), **Photo Finish** de Peter Ustinov (T. Bulandra, 1969), **Gimnastica sentimentală** de Vaile Voiculescu (T. Dramatic Baia Mare, 1070). Teatru TV: **Doisprezece oameni furioşi** de Reginald Rose (1965), **Troienele de Euripide** de Sartre (1967), **Micul Eyolf** de Henrik Ibsen (1972), **Peşcăruşul** de A.P. Cehov (1974). "...este un cititor al tatrului e televiziune. De la primul spectacol, **Inspectorul de poliţie** a căutat echivalenţe specific genului (substituirea inspectorului cu camera de luat vederi) urmrind în spctacolele sale dezvăluirea universului interior al personajelor în situaţii dramatice şi expresii de vibraţie tragică, portică, etc. Echilibrat, serios, grav..." (Constantin Paraschivescu)

BĂNICĂ, **Nicolae** (1934, Piteşti): **N-a fost niciun zmeu de vină** de Viorica Huber Rogoz, **Povestea porcului** după Ion Creangă, **În căutarea soarelui** de Marin Radu Ene, **Porumbiţa albă** de Viorica Huber Rogoz, **Cei trei purceluşi** de Toma Biolan, **Nu prea Albă ca Zăpada şi Motanul descălţat** de Alecu Popovici, **O călătorie neobişnuită** de Nicolae Bănică, **Ivan Turbincă** după Ion Creangă – T. de păpuşi Aşchiuţă, Piteşti.

BELGRADER, **Andrei: Neînţelegerea** de Albert Camus (1973) - T. Dramatic, Constanţa. **Conul Leonida faţă cu reacţiunea** de I.L.Caragiale (1973), **Năzdrăvanul Occidentului** de J.M. Syinge (1974), **Chiţimia** de Ion Băieşu (1974) - T. de Stat, Sibiu. "Opţiunea pentru o formulă de teatru fantezistă, deseori de un comic împins la limită, sufocat de efecte emfatice, Belgrader o motivează printr-o atitudine critică lucidă. El vede în ratarea lui Chiţimia lipsă de personalitate şi neputinţă, o dezertare ridicolă de la imperativele fundamentale ale vieţii. E o interpretare, fără îndoială, posibilă, prin care se supralicitează, îndreptăţit credem, fondul absurd al textului". **(Ion Cocora)**

BELIGAN, **Radu: De partea cui eşti** de Ronald Harwood (T.N. Bucureşti, 1996)

BERCEANU, **Alexandru** (1978, Bucureşti): **Noaptea asasinilor** de Jose Triana (Studioul Casandra, 2000), **Marisol** de Jose Rivera (T. Odeon, 2002), **Uzina de plăceri S.A.** de Valentin Nicolau (T. Nottara, 2002), **Blestemul muritorilor de foame** de Sam Shepard (T. de Stat, Arad, 2003). "Când am citit prima oară textul lui Valentin Nicolau, mărturisesc că *nu l-am văzut* pe Virgil Ogăşanu în rolul unui personaj ticăit, demodat, zăvorât cu şapte lacăte de lume şi de oameni, desprins de zgomotul cotidian, plutitor pe planeta singurătăţii, suspendat în timp şi spaţiu. Dar este absolut extraordinar. Îşi alcătuieşte coordonatele personajului cu pace, îşi asumă

ritmul lui, îi preia umorul şi spaimele, automarginalizarea şi obsesiile, îl încarcă cu spirit ludic, cu aerul unui romantic rătăcit în zilele noastre /.../ Nu mi se pare lipsit de importanţă şi de curaj că Alexandru Berceanu s-a oprit asupra unui text românesc bine scris al unui dramaturg recent descins în breaslă." **(Marina Constantinescu)**

BERCOVICI, **Israil: Cântarea cântărilor**, spectacol experimental de poezie ebraică 1968), **Scrisori pe portativ** de Israil Bercovici **(1975), Firul de aur de Israil Bercovici, (1976)** – T. Evreiesc de Stat

BERECHET, **Geo** (1946, Bucureşti):**Copilul din stele** de Oscar Wilde, **Riga Crypto şi lapona Enigel** de Ion Barbu (T. de păpuşi, Constanţa, 1970), **Săgetătorul** de Ion Omescu (1969), **Regele pungaşilor** de Ştefan Berciu (1970), **Camera de alături** de Paul Everac (1971) – T. Dramatic Constanţa.

BERECHET, **Mihai** (1927, Brăila – 1991, Fayence, Franţa): **Chestiuni familiale** de Mai Talbert (1957), **Visul nopţilor noastre** de Ana Negreanu şi Eugen Naum (1958), **Cidul** de Pierre Corneille (1959), **Parada** de Victor Eftimiu (1960), **Oameni care tac** (1960) şi **Oameni care învinq** (1961) de Alexandru Voitin, **Macbeth** de William Shakespeare (1962). **Întâlnire cu îngerul** (1965), **Jocul adevărului** (1967), **Sentimente şi naftalină** (1968), toate de Sidonia Drăguşanu – T. Nottara. **Ariciul de la Dopul perfect** de Ion Băieşu (T. Barbu Delavrancea, Bucureşti, 1966). **Opinia publică** de Aurel Baranga (T. de Comedie, 1967). **Cum se jefuieşte o bancă** de Sammy Fayad (T. Mic, 1971). **Vlaicu Vodă** de Alexandru Davila (T. Maria Filotti, Brăila, 1972). **Îmblânzirea scorpiei** de William Shakespeare (1975), **Marele soldat** de Dan Tărchilă (1977), **Micul infern** de Mircea Ştefănescu (1977), **Al patrulea anotimp** de Horia Lovinescu (1969), **Zodia taurului** de Mihnea Gheorghiu (1973), **Oraşul nostru** de Thornton Wilder (1978), **Mizerie şi nobleţe** de Eduardo Scarpetta (1981) - T. Nottara. **Titanic Vals** de Tudor Muşatescu (1983), **Nu se ştie niciodată** de G.B. Shaw (1984), **Drumul singurătăţii** de Arthur Schnitzler (1987), **De la 5 la 7** de Nataşa Tanska (1987, **Nero şi Seneca** de Eduard Radzinski (1990) - T. N. Bucureşti. **Euridice** de Jean Anouilh (1965), **Croitorii cei mari din Valahia** de Al Popescu (1968), **Infernalul mecanism** de Jean Cocteau (1979) – T. Dramatic, Constanţa. În străinătate: **Oameni care tac** de Alexandru Voitin (Budapesta, 1966), **Opinia publică** de Aurel Baranga (Varşovia şi Cracovia, 1968) **Amintirile lui Sarah Bernhard** de John Murrell (Tel Aviv, 1985). " Mihai Berechet care a citit de atâtea ori, cu fineţe, textele unor comedii clasice şi contemporane, a abordat cu prea multă fidelitate ideea de vulgaritate care se cerea batjocorită şi a adus-o în scenă cu o precizie bufă, mai aproape de verism decât de transfigurarea artistică **(Radu Albala,** Mizerie şi nobleţe)

BEREHOI, Liviu (1952, Bucureşti): **Poveste despre marionetă (1987), Ceata lui Ţăndărică (1990), Gulliver în ţara piticilor** după Johnatan Swift (1991) – T. Ţăndărică, Bucureşti

BILINSKI, Alexandru/ **Bibi** (1932, Făgăraş): **Taina cetăţii (1966), Cărţi şi jucării (1967) Visul unui copil rău** (1967), **Cocoşelul neascultător** de Serghei Marşak (1982), **Ţara fără foc** de Alexandru Bilinski (1997), **Peţitor de la oraş** de Mihnea Vălenaru (1998) – T. de păpuşi, Baia Mare. **Steluţa** de Zlata Bjejinski, **Fata babei şi fata moşului** de Ion Creangă – T. de păpuşi Guguţă, Chişinău.

BLAIER, **Andrei** (1933, Bucureşti): **Priveşte înapoi cu mânie** de John Osborne (T. Bulandra, 1967)

BÓCSARDI **Laszlo** (1958, Târgu Mureş): **Regele Ubu** de Alfred Jarry (1987), **Nuntă însângerată** de Federico Garcia Lorca (1989) – T. Thalia, Gheorgheni. **Bine ai venit, boare** după **O lună la ţară** de I. S. Turgheniev (1992), **Meşterul Manole** de Lucian Blaga (1994), **Dragonul** de Evgheni Şvarţ (1995), **Kasimir şi Karoline** de Ödon von Horvath (1997), **Găinuşa de apă** de Stanislaw Witkiewicz (1998), **Câinele grădinarului** de Lope de Vega (2000)), **Romeo şi Julieta** de William Shakespeare (2003) - T. Tamasi Aron, Sfântu Gheorghe. **Dragonul** de Evgheni Şvarţ (T. Maghiar, Cluj-Napoca, 1992), **Omul, bestia şi virtutea** de Luigi Pirandello (Academia de teatru, Târgu Mureş, 2001), **Antigona** de Sofocle (Subotiţa, Iugoslavia, 2001), **Bank Ban** de Katona Joszef (Festivalul de la Zsambek, Ungaria, 2001) **Năzdrăvanul Occidentului** de John Millington Synge (T.N. Craiova, 2000." Naţionalul craiovean şi-a deschis stagiunea cu noua montare a lui Bocsardi Laszlo, un regizor afirmat după 1990, cu o solidă pregătire de inginer, anterioară noii sale pasiuni pentru scenă. Lectura lucrării lui Synge, dramaturg irlandez de la începutul începutului de veac XX a fost amară. Spectacolul a devenit astfel, o comedie tristă despre un tânăr chinuit de un tată despotic şi crud, convins că fiul său nu este bun de nimic. Cu Ilie Gheorghe, strălucitor, energic, viu, adevărat în ciudatul rol al tatălui, cu decorurile sumbre dar sugestive semnate de Bartha Jozsef şi costumele bine concepute de Kotay Dobre Judith, regizorul a reuşit o emoţionantă generalizare a destinului lui Cristopher Mahon, eroul exasperat de propriul său părinte" **(Ileana Berlogea).**

BORDEIANU, **Magda** (1942, Bucureşti): **Cronica personală a lui Laonic** de Paul Cornel Chitic (1969) - T.Tineretului, Piatra Neamţ. **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale (1970) – T. Dramatic, Baia Mare. "Magda Bordeianu, care îşi face debutul pe scena unui teatru profesionist (anterior a montat câteva spectacole emoţionante la teatrul studenţesc **Podul** din Bucureşti, aspirând la montări de avangardă, a sesizat

trimiterile piesei şi a renunţat la motivaţiile retorice cu replici greoaie, romantice pe undeva, ale luptei pentru putere. /.../ Spiritualizarea lui Vlad Ţepeş şi-a găsit un fericit studiu din partea actorului Alexandru Drăgan. Jocul său reflexiv este imposibil să nu trezească controverse..."(**Cristian Livescu**)

Brancu, Ioan (1959, Oraviţa). **Lecţie de zbor şi cor pentru puiul de cocor** de Cristian Pepino, **Dănilă Prepeleac** după Ion Creangă, **Povestea unui cuc de ceas** de Serban Foarţă (T. pentru copiii şi tineret, Timişoara), **Croitoraşul cel isteţ** după Fraţii Grimm (T. de păpuşi Ploieşti), **Punguţa cu doi bani** după Ion Creangă, **Degeţel** după Charles Perrault (T. Anton Pann, Rm. Vâlcea), **Păcală** de Cristian Pepino (T. Ţăndărică), **Faust** după Goethe (în colaborare cu Mariana Zaharia şi Gabriel Apostol, Teatrul ţăndărică, 2003)

Brădeanu, Andrei: Mult zgomot pentru nimic de William Shakespeare (1965), **Titanic Vals** de Tudor Muşatescu (1983) -T. Dramatic, Galaţi. **Mary Poppins** (1984) – T. Ion Creangă.

Brânduş, Vladimir: Scrisorile călugăriţei portugheze (T. de Stat, Turda, 2000. "Vladimir Brânduş a făcut parte din echipa cu care Aureliu Manea a adus gloria Teatrului de Stat din Turda cu numai două spectacole: **Roata în patru colţuri**/Cvadratura cercului de Valentin Kataev şi **Rosmersholm** de Henrik Ibsen, în anii 70. Plănuise să îl asiste la realizarea unui spectacol după "scrisorile "călugăriţei portugheze" Mariana Alcoforado care a lăsat cinci epistole de o intensitate a sentimentelor ce se transformă în geniu literar. Părăsind proiectul dintr-un capriciu, Vladimir Brânduş s-a întors la el după un sfert de secol, mânat de acel pigment de misticism romantic care ne salvează onoarea. O aventură în care nu a investit numai "misticism" (care nu ne costă nimic) ci şi banii proprii, fiind nu numai regizor ci şi producător. Ce nevoie ciudată de simetrie, de închidere a cercului, de eternă reîntoarcere... Sala de spectacole de la Teatrul Mic era plină de tineri fără inhibiţii care n-au trecut de multe ori pe la teatru, ascunzând ignoranţa în rumori, chicoteli, interpelări şi hohote. După mai puţin de o jumătate de oră, actriţele de la Turda (Doina Şoproni, Nina Antonov, Rodica Lăpuşte) au reuşit să îi supună ca prin miracol. Spectacolul – cu un script inedit alcătuit din scrisorile suspomenite şi fragmente din **Laus stultitiae** de Erasmus - nu era nici al actorului, nici al regizorului ci al eseistului Vladimir Brânduş. Analitic, bogat în soluţii şi idei ilustrate: spectacolul unui critic."

Brehnescu, Constantin (1934, Iaşi): **Chiriţa în Iaşi** de Vasile Alecsandri (1967), **Tartarin din Tarascon**, după Alphonse Daudet (1968), **Strop de rouă, brotăcelul** de Al. T. Popescu (1972), **Punguţa cu doi bani** de Ion Creangă (1972),

Bing-Bang-Bing (1973), **Albă ca zăpada** de Charles Perrault (1974) **Cronica faptului divers** (1975), **Fram, ursul polar** de Cezar Petrescu (1977), **Un yankeu la curtea regelui Arthur** după Mark Twain (1976), **Alice în ţara de vis** după Lewis Caroll, **Elefănţelul curios** (1980), **Prinţ şi cerşetor** de Mark Twain (1980), **Cine-i, oare, Făt Frumos** (1981), **Harap Alb** de Ion Crangă (1986), **Omul invizibil** de H.G. Wells (1987), **Motanul încălţat** de Charles Perrault (1993), **De ziua lui Pinocchio** după Carlo Collodi (1996), **Peştişorul de aur** după A.S.Puşkin (1992), **Tinereţe fără bătrâneţe** ... de Petre Ispirescu (1998) – Teatrul Luceafărul, Iaşi. " Un scenariu ingenios alcătuit de Natalia Dănăilă pe baza câtorva schiţe şi momente de Caragiale (**La Moşi, La Paşti, Justiţie, Adevărul, Flăcău, Mitică**, ş. a.), a câtorva poezii (**Odă, Erato, Şcapă-mă, O şedinţă la Junimea**) şi a piesei **Conul Leonida faţă cu reacţiunea**, stă la baza unui antrenant spectacol realizat de Constantin Brehnescu pe scena Teatrului de copii şi tineret din Iaşi. /.../ Înainte de spectacol şi în antracte actorii se amestecă în mulţimea pestriţă împestriţând-o şi mai mult, participând la varii scene de bâlci cu Mitici şi Luxiţe, cu perechi sentimentale (Da, mă iubeşti, dar simt prea bine/Cu cât te strâng la pieptul meu/ Că-i un abis până la tine: Eu nu sunt, tu nu eşti eu), cu vardişti şi împricinaţi, cu circari şi mahalagioaice, etc. Ritm, culoare, muzică. /.../ Spectacolul este dinamic şi frumos colorat (secnografia Marga Ene), ingenios susţinut de muzică (Cristian Misievici) şi interpretat cu multă, contagioasă voioşie. " **(Ştefan Oprea)**

Budău, Laurenţiu (1966, Bacău): **Logodnica lui Pinocchio** (T. de animaţie, Bacău), **Aventurile motanului Leopold** (Teatrul Guguţă, Chişinău), **Visul unei nopţi de vară** (T. de păpuşi Oradea). **Peripeţiile înfumuratului Diziraş** după Lungul nasului de I.L. Caragiale (1997), **Dulce Împărat** după Sarea în bucate de Petre Ispirescu (1998), **Ulciorul cu galbeni, Marlot între minuni** - T.de Animaţie, Bacău. **Aladin şi lampa fermecată** (T. Cărăbuş, Brăila)

Bumbeşti, Victor/Dumitrescu, Victor (1894, Bumbeşti/Gorj – 1958, Bucureşti): **Electra** de Hugo von Hoffmanstahl (1921), **Săptămâna luminată** de Mihai Săulescu (1922), **Glauco** de Eracle Luigi Morselli (1921), **Făt Frumos** de Horia Furtună (1924), **Preţioasele ridicole** de Molière (1925), **Georges Dandin** de Moliere (1929), **Allegro ma non tropo** de Ion Minulescu (1929), **Fantoma celei care va veni** (1929), **Hamlet** de William Shakespeare (1931), **Înşir-te mărgărite** de Victor Eftimiu (1932), **Dansul milioanelor** (1934), **Oedip, tiran al Tebei** (1944) – toate de Victor Eftimiu, **Năpasta** de I.L. Caragiale (1935), **Doctor fără voie** de Molière (1937), **Piatra din casă** de Vasile Alecsandri (1940), **Patima roşie** de Mihail Sorbul (1941), **Se face ziuă** de Zaharia Bârsan (1942), **Şcoala femeilor** de Molière (1045), **Burghezul gentilom** de Molière (1946) – T.N. Bucureşti. **Salomeea** de Oscar Wilde (în colaborare cu Mime Mizu, Compania Marioara

Voiculescu 1922, spectacol prezentat la Circul Sidoli). **Grădina lui Dumnezeu** de Robert de Flers şi G.A. de Caillavet (1922) – T. Mic. **Sora Beatrice** de Maurice Maeterlinck (Teatrul Poesis, la Ateneul Român, 1923). **Legenda funigeilor** de Şt. O Iosif şi Dimitrie Anghel (1923), **Răzvan şi Vidra** de B.P. Hasdeu (1923), **Tartuffe** de Molière (1924), **O nuntă în revoluţie** de Sophus Michaelis (1924), **Thebaida** de Victor Eftimiu (1925), **Visul unei nopţi de vară** de William Shakespeare (1925), **Strigoii** de Henryk Ibsen (1926), **Căsătoria** de N.V. Gogol (1926), **Viforul** de Barbu Delavrancea (1928), **Revizorul** de N.V.Gogol (1928) – T.N. Craiova. **Trandafirii roşii** de Zaharia Bârsan (T. N. Cernăuţi, 1925). **Rapsozii** de Victor Eftimiu (1927) -T.N. Cluj. **Crai nou** de Ciprian Porumbescu (1927), **Horia** de Nicolae Bretan /1928) – Opera Română, Cluj. **La Ilie bun şi vesel** de Ion Dămian (1949, inaugurarea Teatrului Brăila-Galaţi), **O scrisoare pierdută** de IL Caragiale (1949), **Chiriţa în provincie** de Vasile Alecsandri (1952), **Dragoste târzie** de A.N. Ostrovski (1956) – Teatrul de Stat, Brăila. " Apreciat în epocă drept bun profesionist ce stăpâneşte şi ştie să folosescă elementele esenţiale ale meşteşugului regizoral, Victor Bumbeşti apare postum cu un profil artistic destul de vag conturat datorită unor analize precare ale îndelungatei şi prolificei sale activităţi. În judecăţile de valoare sunt eludate sau incorect percepute nenumăratele sale prezenţe la teatrele din ţară, mai ales la noile teatre înfiinţate în anii 50, prezenţe care au avut un efect benefic privind acreditarea importanţei regiei profesioniste în constituirea faptului teatral. Preocupările sale vizând racordarea plasticii imaginii scenice la gândirea şi sensibilitatea spectatorilor, atenta îndrumare a actorului spre o interpretare interiorizată, bine temperată, grija acordată rostirii nuanţate a verbului, toate acestea în transpuneri scenice corecte ce nu au cunoscut nici culmile înalte ale teatralităţii dar nici eşecuri spectaculoase, pot fi considerate principalele caracteristici ale traseului artistic al lui Victor Bumbeşti **(Virgil Petrovici)**

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

C

CADARIU, **Gavril** (1958, Târgu Mureş): **Nascendo** de Alina Nelega (T.N. Târgu Mureş 1996), **Faust** după J. W. Goethe (Festivalul de teatru din Bistriţa), **Aluniţa** de Saul Bellow (Festivalul de teatru din Sfântu Gheorghe, 2002), **Decalogul după Hess** de Alina Nelega (T. Ariel, Târgu Mureş, 2003). " Textul Alinei Nelega este conceput ca o mare şi definitivă confesiune. Tocmai balansul între fabulos şi cotidian, între normă şi excepţie, ca şi plonjeurile neaşteptate de la perspectivarea istorică a personajului, la alchimia lui sufletească, însoţită, nu odată de acumulări enumerative care culminează în cristalizarea unor piste şerpuitoare, întreţin tensiunea dinamică a aacestei confesiuni. Pe fond negru, asistăm la o liturghie neagră. Actorul (Nicu Mihoc) se confundă cu personajul, îl trăieşte cu autenticitate de netăgăduit." **(Ion Calion)**

CARABIN, **George: Cred în tine** de Vadim Korostiliev (1961) **Nimic nu se pierde, dragul meu** de Ionel Hristea (1965), **Candida** de G.B. Shaw (1967) – T. Bulandra.

CARAGIU, **Toma** (1920 –1977): **Titanic Vals** de Tudor Muşatescu, T. Bulandra, 1975.

CARAMITRU, **Ion** (1942, Bucureşti): **Amintiri** de Alexei Arbuzov (1982), **Neînsemnaţii** de Terry Johnson (1984), **Dialoguri** de Ion Caramitru (1987), **A treia ţeapă** de Marin Sorescu (1988), **Forma mesei** de David Edgar (1991) - T. Bulandra. **Bastien şi Bastienne** de W.A. Mozart (T. Ţăndărică, 1997), **Neguţătorul din Veneţia** de William Shakespeare, **Poveste de iarnă** de William Shakespeare, **Macbett** de Eugene Ionesco (2000 – 2003, Teatrul Euro-Japon Synge din Tokyo): " Cu **Macbett,** Ion Caramitru nu realizează doar un arc peste secole, ci şi un salt. Pe scenă se îmbină în chip fericit elemente ale teatrului tradiţional japonez cu elemente ale lumii apusene. Detaliile moderne ale lumii capitaliste, am spune (hainele

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

devenite obişnuite, jeans şi t-shirts, ca un fel de uniformă a lumii actuale, încadrează acţiunea propriu zisă dominată de vestimentaţia tradiţională japoneză. " **(Daria Dimiu)**

CĂRPINIŞAN, Nicolae Sever (1900 – 1975): **Ziua cea mare** de Maria Banuş (1951) **Nu-i totdeauna praznic** de A. N. Ostrovski (1952), **Oameni de azi** de Lucia Demetrius (1952) – T. Dramatic, Constanţa.

CÂRSTEA Simion, Ileana: Exerciţii de stil de Raymond Queneau (T. Bulandra, 1997): **Când bunicii erau mici** de Alecu Popovici (T. Ion Creangă, Bucureşti, 1983). " Alecu Popovici face o incursiune în universul literar al lui Alecsandri (poezie, teatru, proză) dar şi în bibliografia critică a operei sale, propunând, lucru nou, înscenarea unor pasaje din referinţele critice ca, de exemplu, acel fragment din **Istoria literaturii române de la origini până în prezent** a lui George Călinescu referitor la simbolistica numelor proprii la Alecsandri. El oferă doar un punct de pornire şi numeroase dificultăţi de organizare scenică a materialului literar pe care Ileana Cârstea îl constrânge să încapă în acelaşi spaţiu de joc"

CÂRCU, Victor (1947, Timişoara): **Ultima licornă** (1981), **Ivan Turbincă** de Ion Creangă (1981), **Croitoraşul cel viteaz** după Fraţii Grimm (1981) – T. de păpuşi Timişoara. **Joaca** (1983, T. de păpuşi Baia Mare)

CETERCHI, Liana (1965, Cluj Napoca): **Lunile lunii**, commedia del' arte (T. Odeon, 1997), **Să nu faci umbră** de Ellen Kaplan (T. Evreiesc de Stat, 1998), **Jurnalul Annei Frank** (T. Mic, 1998), **Domnişoara Iulia** de August Strindberg (T. Mic, 1999) **Orientare în noapte** de Kristina Lugn (T. Bulandra, 2002). "Scoaterea publicului din confortu-i burghez, procedeu ieşit de mult timp din modă şi greu de acceptat fără o motivaţie este practicată de regizoare şi în spectacolul cu **Domnişoara Iulia** /.../ După debutul în bucătăria amenajată în casa scărilor, unde îşi face de lucru servitoarea Kristin şi unde, la un moment dat, va coborî şi domnişoara Iulia în căutarea lui Jean, urmează corpul reprezentaţiei. Aceasta se petrece în sala propriu zisă a teatrului, transformată complet de avalanşa de *interferenţe* pe care regizoarea şi-a propus să le mixeze. **(Cristina Modreanu)**

CEZAR, Adina: La douăşpe trecute fix după I.L. Caragiale (T. de Balet Oleg Danovski, Constanţa şi Compania Contemp, 2002) "Surprinzătoare a fost însă propunerea coregrafei Adina Cezar care l-a a adus pe Caragiale către noi în pas de dans modern. Surprinzătoare pentru că, până acum, lumea lui Caragiale a pătruns foarte puţin în lumea operei şi baletului" **(Oana Borş)**

Cioabă, Bogdan (1966, Piteşti): **O zi de vară** (T. Alexandru Davila, Piteşti, 1994), **Pe cheiul de Vest** de B-M Koltes (T. Valah, Giurgiu, 1995),**Povestea lui Shium** de Gabriela Popescu (T. de păpuşi Aşchiuţă, Piteşti, 1995), **Comedia erorilor** de William Shakespeare (Teatrul Valah, Giurgiu, 1996), **Unchiul Vanea** de A.P. Cehov (1997), **Angajare de clovn** de Matei Vişniec (1997), **Tabloul** de Eugene Ionesco (1998), **Vicleniile lui Scapin** de Moliere(1999), **Militarul fanfaron** de Plautus (2000) -T. G.A. Petculescu, Reşiţa. **Cui i-e frică de Virginia Woolf** de Edward Albee (T. Valah, Giurgiu, 1997), **Philotas** de Lessing (T. Radu Stanca, Sibiu, 1997. **Doctor fără voie** de Moliere (Teatrul Valah, Giurgiu, 1998), **Bertoldo la curte** de Massimo Dursi (T. Dramatic, Baia Mare, 2003), Ivan Turbincă după Ion Creangă (T. de păpuşi Colibri, Craiova, 2001), **Conul Leonida faţă cu reacţiunea** şi **Delir în doi** de Eugene Ionesco (T. N. Craiova, 2003) "Un spectacol inteligent, dar nu numai, pentru că ar fi rămas plicticos, aşa cum se întâmplă adesea când, mai cu seamă Ionesco, e înţeles parţial. Deci, este şi suficient de antrenant afectiv. Din fericire, Bogdan Cioabă nu a urmărit, ca mulţi alţii, supraînţelegerea experimentală ci subînţelegerea determinativă a două texte aparent simple, în realitate complexe, în special prin însumarea lor ad-hoc." **(Valentin Taşcu)**

Chelu, Ivan (1955, Cluj Napoca): **Călătoriile lui Hillarius în lumea poveştilor** după W. Hauff (Teatru privat, 1987): "Recitalul unui original şi pasionat păpuşar, Ivan Chelu" **(Valeria Ducea)**

Ciolpan George (1955, Hagimuş / Căuşeni, Basarabia): **Pescarul şi norocul său** (1995), **Evadarea unei marionete,** pantomimă (1996), **Punct de sprijin,** pantomimă (1996), **Clovnul** (1998), – T de păpuşi Arlechino, Braşov.

Ciotlăuş, Eugenia : Isprăvile lui Păcală, Elefănţelul curios, ş a. la Teatrul de păpuşi Baia Mare (1981 – 1987)

Ciubotaru Grozdan, Cristina (1948, Iaşi): **Prinţesa fricoasă, Kasperl şi Gretel, Dracul păcălit** (1993-1997, Academia de arte din Wolfburg, Germania)

Colpacci, Alexandru: Reţeta Makropoulos de Karel Čapek (T.N.Cluj Napoca, 1975), **Scene din viaţa unui bădăran** de Dumitru Solomon (T. Dramatic, Galaţi, 1978), **Astă seară se improvizează** de Luigi Pirandello (T. de Stat, Oradea, 1978). **Militarul fanfaron** de Plautus (1997), **Terasa** de Jean Claude Carrière (1998) - T. Sică Alexandrescu, Braşov. **Pădurea** de A.N. Ostrovski (T.N. Târgu Mureş, 2003). "**Astă seară se improvizează** a constituit un examen dificil pentru trupa orădeană şi pentru regizorul Alexandru Colpacci, un examen al maturităţii, al afirmării unui stil şi o demonstraţie a spiritului de echipă. Spectacolul se joacă animat, cu sufletul

la gură, într-o maximă concentrare, actorii desăvârşesc din mers creaţiile, încă nemulţumiţi de plafonul atins, încă dornici să-şi înobileze personajele, căutând unghiuri noi din care să le lumineze" (**Virgil Munteanu**). "În psihanaliza modernă, **pădurea** semnifică subconştientul dat, nativ, obiectiv iar apariţia ei în vise este semnul unei angoase. Pădurea, ca spectacol visat de Alexandru Colpacci, este proiecţia scenică a locului prin care se trece în infern. Infernul din fiecare ca reprezentare a subconştientului. Personajele capătă noi valenţe în concepţia regizorală modernă, angoasele lor sunt etalate prin analiză psihologică de mare rafinament..." (**Stracula Attila**)

COLŢEANU, **Anca Maria** (1974, Ploieşti): **Un tramvai numit dorinţă** de Tennessee Williams (Teatrul Unu, Bucureşti, 1997), **Prinţul din lacrimă** de Radu Macrinici, după Mihai Eminescu (T. Tineretului Piatra Neamţ, 1998), **Plugarul şi moartea** de J. von Tepl (Sighişoara, 1998), **Arlechino pe lună** (T. Andrei Mureşanu, Sfântu Gheorghe, 1999), **Evanghelia după Toma** de Radu Macrinici (T. Csiki Gergely, Timişoara, 2000). **Domnişoara Iulia** de August Strindberg (2001), **Ivonna, principesa Burgundiei** de Witold Gombrowicz (2001) - T.N. Timişoara. **Alchimistul** după Paolo Coelho (T. Odeon, 2002), **Inspectorul de poliţie** de J.B. Priesley (T. Municipal, Lugoj, 2002), **Proştii sub clar de lună** de Teodor Mazilu (T. Union, Bucureşti, 2002), **Deşteptarea primăverii** de Frank Wedekind (Teatrul German Timişoara, 2003), **Dom Juan** de Molière (T. Maria Filotti, Brăila, 2003), **Femeia în cuşcă** de M.R. Iacoban (T.N. Craiova, 2003),

COVALI, **Eduard** (1930, Orhei, Basarabia): **Vieţi paralele** de Ovidiu Genaru (T.Tineretului, Piatra Neamţ, 1977)

COZUB, **Alexandru: Medeea maghiară** de Göncz Arpad (T.N. Mihai Eminescu, Chişinău, 1993), **Plasatoarele** de Constantin Cheianu (T. Eugen Ionescu, Chişinău, 1998). "Reprezentaţia este o comedie spumoasă în care oamenii, viaţa cotidiană, arta, teatrul, totul este văzut într-o lumină ironică copleşitoare. Constantin Cheianu a avut şansa de a-şi vedea opera interpretată într-o montare sclipitor de originală, cu o echipă de actori de prima mână. Montarea comediei lui Constantin Cheianu a cconfirmat cu elocvenţă faptul că avem în persoana lui Alexandru Cozub un artist cu un profil de creaţie individual, cu o viziune estetică şi o manieră artistică modernă." (**Leonid Cemortan,** Plasatoarele).

CRĂCIUN, **Aurel** (1932, Alba Iulia): **Oltul şi Mureşul** de Alexandru Mitru, **Fram, ursul polar** de Cezar Petrescu, **Albă ca Zăpada** după Andersen, **Peştişorul de aur** de A.S. Puşkin, **Ariciul albastru** de Al.T. Popescu, **Motanul încălţat** după

Charles Perrault, **Hansel şi Gretel** de Fraţii Grimm, **Tinereţe fără bătrîneţe** după Petre Ispirescu, **Inima mamei** de Ion Sîngereanu – T. de păpuşi Alba Iulia.

Cristescu, Claudiu: Poveste fără cuvinte, Micul Muck de W.Hauff, **Sânziana şi Pepelea** de Vasile Alecsandri, **Micul prinţ** de Antoine de Saint Exupery (1960, 1963, 1965) - T. de păpuşi, Constanţa. "Timp de zece ani, spectacolele Teatrului de păpuşi din Constanţa au fost create de Claudiu Cristescu, fondatorul şi animatorul acestei trupe. Inteligent, intuitiv, bun cunoscător al tuturor compartimentelor. Cu o putere de muncă neobişnuită, cerea tuturor celor care lucrau în teatru să se implice totalîn ceea ce fac. Şi reuşise acest lucru: o totală implicare, o implicare sensibilă la întregii echipe la actul artistic. Spectacolele lui Claudiu Cristescu purtau pecetea originalităţii. Pentru acele vremuri erau spectacole de o deosebită vizualitate... " **(Anaid Tavitian)**

Crişan, Mihai (1925, Alba Iulia): **Căsuţa din câmpie** (1956), **Doctor fără voie** de J.B.P.Moliere (1962) – T. de păpuşi, Baia Mare

Cupcea, Valeriu (1929, Cupciu, Loeva/ Basarabia - 1989, Chişinău): **Tache, Ianche şi Cadâr** de V.I. Popa (1960), **Mascarada** de Mihail Lermontov (1965), **Revizorul** de N.V. Gogol (1972), **Fântâna Blanduziei** de Vasile Alecsandri (1967), **Iaşii în carnaval** de Vasile Alecsandri (1969), **Două fete şi-o neneacă** de Vasile Alecsandri (1974), **Sânziana şi Pepelea**, de Vasile Alecsandri (1982), **Soacra cu trei nurori** de Ion Creangă (1967), **Amintiri din copilărie** de Ion Creangă (1977) - T. N. Chişinău.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

D

DAN, Ion: **Fântâna cu patru adevăruri** de Vasile Rebreanu (T. de Stat, Turda, 1976)

DAVIDESCU, Horia (1921, Craiova): **Aventurile lui Tom şi Huck** după Mark Twain (1957), **Domnul Goe** de I.L.Caragiale (1958), **Cinci săptămâni în balon** după Jules Verne (1959), **Jucăriile Mihaelei (1964), Traista fermecată (1970), Zal-Yar (1971), Ion Talion** de Nela Stroescu (1974), **Cartea cu Apolodor** de Gellu Naum (1979), **Făt Frumos cel urât** de Marin Sorescu (1981) – T. de păpuşi Craiova. "Horia Davidescu a subliniat fără ostentaţie, dar cu precizie şi nelipsit umor, momenele cheie ale textului. **Făt Frumos cel urât** este un basm actualizat sau mai exact, reformulat într-o optică modernă, uneori critică, adesea înduioşată... Recurgând la muzică şi dans, pantomimă şi recitare, regizorul a îmbinat mult discutatul procedeu al îmbinării jocului păpuşii cu acela al actorului viu..." (**Alice Georgescu**)

DĂNĂILĂ, **Natalia** (1936, Murgeni-Vaslui): **Poveste din pădure** (1976), **Magazinul cu jucării** de Al. T. Popescu (1982), **Mary Poppins,** după Pamela Travers (1983), **Baltagul** de Mihail Sadoveanu (1985), **Frumoasa din pădurea adormită** de Charles Perrault (1989) – T. Luceafărul, Iaşi. **E criză teribilă, monşer** după I.L. Caragiale (1994), **Alcor şi Mona**, după **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian (2001) - Universitatea de arte George Enescu, Iaşi. " Tot acest angrenaj artistic bine pus la punct a stat sub semnul gândului regizoral elaborat de Natalia Dănăilă şi de Constantin Brehnescu. Din felul în care a lucrat direcţia de scenă se degajă un desăvârşit respect faţă de actor şi faţă de spectator " (**Constantin Paiu,** Prinţ şi cerşetor de Mark Twain). "Din montarea acestei cărţi (**Baltagul** de Mihail Sadoveanu), în versiunea scenică semnată de Constantin Paiu, s-a născut un spectacol sentimental. Sentimental mai întâi pentru că, după o îndelungată absenţă, Sadoveanu se întoarce la Iaşi. Mai apoi, pentru că regizoarea Natalia Dănăilă

reconstituie ceea ce scriitorul doar povesteşte, aminteşte ori sugerează: peisajul psiho-social al familiei Lipan. În al treilea rând, consider acest spectacol ca fiind sentimental întrucât, pe scenă, Vitoria apare altfel şi are alte dimensiuni omeneşti decât ne lasă impresia uriaşa umbră a personalităţii ei, ce creşte şi se întinde de la prima la ultima filă a cărţii."(**Paul Cornel Chitic**)

Dănceanu, Louise: Bădăranii de Carlo Goldoni (T. Tineretului, Piatra Neamţ, 1994), **Azilul fericirii** de John Arden (1996) – T. Sică Alexandrescu, Braşov.

Diaconu, Petre (1926, Reni-Ismail, Basarabia): **Găinuşa harnică** (1952), **Vine tractorul** (1953), **Peştişorul de aur** (1954), **Aladin şi lampa fermecată** (1958), **Cinci pagini din istoria râsului** (1966) - T. de păpuşi, Alba Iulia. **Sarea în bucate** de Petre Ispirescu, **Pui de om** de Victor Eftimiu, **Baronul Munchausen** (1970 – 1979) - T. de păpuşi, Oradea.

Diacu, Ion: Vocea Americii de Boris Lavrentiev (1951), **Lupii** de Radu Boureanu (1952), **Ruptura** de Boris Lavreniev (1952), **Treizeci de arginţi** de Howard Fast (1953), **Într-o noapte de vară** de Aurel Baranga (1953), **Slugă la doi stăpâni** de Carlo Goldoni (1953), **Cerere în căsătorie** de N.V. Gogol (1954), **Citadela sfărâmată** de Horia Lovinescu (1955) – T. Dramatic Constanţa

Dimiu, Mihai (1932, Bucureşti – 1984, Bucureşti): **Ultima oră** de Mihail Sebastian (T. Dramatic, Baia Mare, 1956). **Tache, Ianke şi Cadâr** de Victor Ion Popa (1956) **Într-un ceas bun** de Viktor Rozov (1956), **Nota zero la purtare** de Virgil Stoenescu şi Octavian Sava (1958), **Sălbaticii** de Serghei Mihalkov (1959), **Diplomaţii** de Peter Karvas (1959), **Moartea unui comis voiajor** de Arthur Miller (1960), **Ferestre deschise** de Paul Everac (1960) – T. de Stat, Sibiu. **Puterea întunericului** de L.N.Tolstoi (1961), **Flori vii** de Nikolai Pogodin (1961), **Romagnola** de Luigi Squarzina (1962), **Corabia cu un singur pasager** de Dan Tărchilă (1962), **Antigona şi ceilalţi** de Peter Karvas (1963), **Gaiţele** de Alexandru Kiriţescu (1963), **Billy mincinosul** de K. Waterhose (1965) – T. Giuleşti. **Avarul** de Molière (T. Dramatic, Baia Mare, 1960). **Îndrăzneala** de Gheorghe Vlad (T. Barbu Delavrancea, Bucureşti. (1962), **Croitorii cei mari din Valahia** de Al.Popescu (T. N. Târgu Mureş, 1969). **Fata morgana** de Dumitru Solomon (T. de Comedie, 1971). **Don Juan** de Moliere (T. de Stat, Sibiu, 1972), **Casa care a fugit prin uşă** de Petru Vintilă (T. Dramatic, Braşov, 1973). **Răzvan şi Vidra** de B.P. Hasdeu (T. Dramatic, Constanţa, 1973). " În opinia sa, spectacolul nu trebuie să pornească de la subiectul piesei ci de la problematica pe care o ridică./.../ Cunoscător al vieţii noastre teatrale, Mihai Dimiu a lăsat pertinente contribuţii teoretice. În cele peste trei sute de articole,

studii, comunicări, a pledat pentru statutul creator al regiei, pentru o necesară reteatralizare a artei scenice." **(Virgil Petrovici)**

Dinescu, Ion: Fântâna turmelor de Lope de Vega (1951), **Intrigă şi iubire** de Friederich Schiler (1953), **Nekrasoff/Balul împuşcaţilor** de Jean Paul Sartre (1956) - T.N. Cluj Napoca. **Se caută un mincinos** de Dimitris Psatas (1964), **Goana după fluturi** de Bogdan Amaru (1967), **Comedie cu olteni** de Gheorghe Vlad (1970) - T. de Stat, Galaţi."O frumoasă lecţe artistică în care valorile textului şi îndemânarea regiei au impus, uneori, actorilor adevărate performanţe" **(Geo Dumitrescu,** Fântâna turmelor).

Dinischiotu Constantin: Platon Krecet de Al. Korneiciuk (1960), **Uriaşul din câmpie** de Mihail Davidoglu (1960), **Scrisori de dragoste** de Virgil Stoenescu (1960), **Chiriţa în provincie** de Vasile Alecsandri (1961), **Iubesc, iubesc** de Vladimir Mass (1961), **Oameni care tac** de Alexandru Voitin (1961), **Zări necuprinse** de Niculai Virta (1961), **Marele fluviu îşi adună apele** de Dan Tărchilă (1962), **Don Carlos** de Friederich Schiller (1962), **Băiat bun dar cu lipsuri** de Nicuţă Tănase (1963), **Fântîna turmelor** de Lope de Vega (1963), **Săgeata năzdrăvană** de Victoria Gavrilescu (1964), **Este vinovată Corina?** de Laurenţiu Fulga (1964), **Hyperion** de Grigore Sălceanu(1965), **Pălăria florentină** de Eugène Labiche (1966), **Io, Mircea Voevod** de Dan Tărchilă (1966)- T. Dramatic, Constanţa. **Eu, el şi nevasta mea** de Eugène Labiche (1992), **Să ne răzbunăm, iubito** de Georges Feydeau (1994), **Nuntă cu miliardar** de Dinu Grigorescu (1997) - T. Evreiesc de Stat. "La Mogoşoaia am urmărit piesa **Legământul** de Sebastian Ungureanu, un nou punct de vedere asupra legendei Meşterului Manole. Spaţiul, cu zidurile de cărămidă roşie, netencuită, şi bolta cu luminator în cupolă, a fost cum nu se poate mai bine găsit pentru această dramă a constructorului care este Meşterul Manole. Iar ideea de a prezenta balada originală în lectura patetică şi graţioasă a Adelei Mărculescu, un inspirat prolog. Dramaturgul Sebastian Ungureanu propune o deplasare de accent de pe drama creatorului care pune chin şi suferinţă în operă, pe consimţământul Anei. Ea nu va fi zidită fără ştirea şi voia ei, ci în deplină cunoştinţă de cauză, prin asumarea liberă a sacrificiului. Pe scurt, nu mai este vorba de Manole, ci de minunata lui soţie; nu despre abisurile creaţiei ci despre devotamentul conjugal dus la paroxism. Un rol, Ana, de primă mărime pe care Irina Movilă nu lasă să-i scape cu toate codiţiile "turistice" ale spectacolului. Dacă am văzut teatru adevărat la Mogoşoaia, au fost doar momentele cu Irina Movilă şi Mihai Dinvale în rolul calfei lui Manole. S-ar putea acuza o pierdere de calitate în modul cum pune problema Sebastian Ungureanu. O chestiune de cunoaştere tragică devine dramă de familie, doar că sentimentul tragic nu dispare. Cultul construcţiei are proporţii halucinante în conştiinţa Anei. Ea nu se nimiceşte doar pe sine ci şi pruncul

care, după o fericită expresie a dramaturgului "va fi constructor înainte de a se fi născut". Alunecarea în dramă de familie a unei excepţionale reprezentări a condiţiei tragice a individului ca **homo faber,** creator şi constructor, este, totuşi, un fel de a coborî zeii printre noi, spre a-i putea pipăi. Nu altfel proceda Victor Eftimiu în **Prometeu:** martirul focului era substituit de sentimentul de abnegaţie al mamei şi soţiei. Au şi asemenea versiuni adepţii lor pentru că aduc ideile la proporţii omeneşti. Oricum, Constantin Dinischiotu pune în scenă "legământul" din titlu, sensul său moral: respectul pentru celălalt ca o condiţie a supravieţuirii."

Dobrescu, Corneliu (1938, Bacău): **O aventură de zile mari** de Ion Ţăranu **Fabule pe portativ** de Alecu Popovici, **De-ale lumii cu Marioara şi Vasilache** de Calistrat Costin – T. de animaţie Bacău

Dobrescu, Tache (1920, Hârlău): **Aventurile unei vrăjitoare** (T. Vasilache, Botoşani, 1960)

Dobrescu, Valentin (1951, Botoşani): **Muzicanţii din Bremen, Pianistul,** (1980), **Micii muschetari** (1987), **Adam şi Eva/Man Shaw** (1994), **Tigrişorul Pietrik** de Vera Ianuszewska **(1995), Prinţesa vrăjită** de Ladislau Dvorschi (1996), **Dumbrava miunată** de Mihail Sadoveanu (1997), **Cartea junglei** de Rudyard Kipling (1999) – T. Vasilache,Botoşani. **Cenuşăreasa** (1996, T. Gulliver, Galaţi), **20.000 de leghe sub mări** de Jules Verne (1988, T. Licurici, Chişinău). " Spectacolului îi sunt de necontestat acurateţea efectelor tehnice, rafinamentul mânuirii obiectelor, câteva scene de adevărată poezie. Mâini albe, imateriale, dezlipite de trup se mişcă demiurgic, fabulos, într-un spaţiu cosmic pustiu, sugerând adesea, prin răsfrângerea sau încordarea degetelor, explozii planetare sau efectul germinativ al spargerii seminţei. Creat într-o tehnică ce s-ar putea numi a *teatrului luminii* – de vreme ce părţi ale corpului uman sau obiecte pot fi separate de rest prin spoturi bine dirijate de lumină - **Adam şi Eva** este o feerie imaginată scenografic fără reproş de Valentin Dobrescu şi Mihai Pastramagiu" **(Sebastian Vlad Popa).**

Drugan, Ion : Maşenka de A.M.Afinoghenov (1954), **Să nu-i zici pe nume** de Vasili Minco (1954), **Nuntă cu zestre** de N. Diaconov (1955), **Povestea unei iubiri** de Konstantin Simonov (1955), **Viaţă nouă** de Miroslav Stehlik (1956), **Într-un ceas bun** de Viktor Rozov (1956), **Înşir-te mărgărite** de Victor Eftimiu (1959), **Trei generaţii** de Lucia Demetrius (1959) – T. Dramatic, Constanţa

Drăgulescu, Bogdan (1961, Târgovişte): **Irozii** (1990), **Prâslea cel Voinic şi merele de aur** de Petre Ispirescu (1993), **Micul prinţ** de Antoine de Saint Exupery (1996), **Furtuna** de William Shakespeare (2000) – T. Ţăndărică. **Oglinda sufletului**

(1995, T. de păpuşi, Sibiu), **Visul unei nopţi de vară** de William Shakespeare (T. pentru copii, Subotica, Iugoslavia, 1996). "În **Furtuna,** ponderea o deţin scenele comice. Iubirea Mirandei pentru Ferdinand trece în palanul al doilea, marionetele care îi reprezintă fiind, proporţional cu interesul regizorului, mai mici decât restul naufragiaţilor. Este un studiu bine întemeiat, asupra evoluţiei marionetei spre actor şi invers, în jocul nesfârşit al artei între realism şi suprarealism. Actorul, insuficient, este transformat în semi-marionetă (Caliban în interpretarea dozată a lui Mihai Dumitrescu), dar este pus în ecuaţie şi actorul-actor (Prospero, compus cu solemnitate de Gabriel Apostol) şi marioneta obişnuită, mânuită de actor (cazul lui Ariel, interpretat suav de Marcela Sava), până la supra-marionetele înălţate pe catalige. Abia acum ne aflăm în lumea miraculoasă din **Furtuna,** în toate spaţiile posibile, terestre, acvatice, aeriene. Prin interesul atât de meticulos pentru avatarurile marionetei, Bogdan Drăgulescu se arată un urmaş temerar al lui Cristian Pepino".

Durbală, Anatol (1962, Chişinău): **Un lucru caraghios s-a întâmplat în drum spre Forumul roman** de Leonid Andreev (2000) – T. N. Mihai Eminescu, Chişinău.

„Asistat consistent de coregraful Teodor Rădulescu, Anatol Durbală realizează un spectacol stilat. "Stilat" nu pentru că ar fi descoperit un stil, ci pentru că imită foarte bine stilul Broadway. O parodie veselă cu subiect roman al cărui motoraş este eternul amor, cu costume şi clădiri din carton pictat, nu prea romane, mai curând medievale, cu muzică şi dans în paşi americani. Animatorul intrigii, un Trufaldino, o "slugă la doi stăpâni", este sclavul Pseudolus care încearcă să-şi câştige libertatea căutând o mireasă pentru fiul stăpânului său. Un rol abundent în care se dezlănţuie Igor Caras, un actor de înălţime medie, robust şi îndesat, spontan în tot ce face. Este, bineînţeles, spontaneitatea aceea laborioasă care transformă efortul în artă. Pentru că nu este uşor să asimilezi "stilul Broadway" care pretinde o severă disciplină corporală şi perspicacitate faţă de geometria coregrafică. De altfel, întreg spectacolul lui Anatol Durbală este, în acelaşi timp, antrenament şi studiu al teatrului muzical, foarte instructiv pentru actorii Teatrului Naţional din Chişinău care îşi poate permite acest tip de spectacole graţie orchestrei de 20 de instrumentişti dirijaţi de Andrei Dimitrovici. Musicalul este şi o problemă de performanţă tehnică (sonoră şi coregrafică) iar în **Forumul roman** nu au lipsit desincronizările grupurilor de dansatori, nici oscilaţiile de intensitate ale vocilor înregistrate. Dar pariul pe "forma fixă" a musicalului nu a fost pierdut. În **Moartea lui Tarelkin** de Suhovo Kobâlin, Anatol Durbală a avut ghinionul că l-a distribuit în rolul titular pe Sandu Leancă, mai potrivit ca mim. Tot ce exprimă acest actor este exterior: gest şi mimică. Dar regizorul (actor el însuşi, înrudit întrucâtva cu George Ivaşcu, mărunţel dar inteligent şi hiperactiv, în descendenţa îndepărtată a lui Charlot) are mult umor. **Moartea lui Tarelkin** este o comedie satirică aspirând spre fantastic. Tarelkin se hotărăşte să se sinucidă, lăsând în urma sa o sosie, o copie, pe Sila Silâci Kopâlov

care îi pune în încurcătură pe anchetatori. Comicul e fabulos: incapabil să înţeleagă situaţia, inspectorul de poliţie Raspluiev şi şeful său, comisarul Anton Elpidiforovici Oh, îşi închipuie că, nu numai Tarelkin, dar şi mulţi alţii s-au transformat în strigoi, vampiri sau pricolici şi că au ajuns să trăiască într-o lume de răposaţi întorşi la viaţă. Anatol Durbală presimte atnosfera unei farse stranii numai în deschidere: o frumoasă imagine cu corpul lui Tarelkin întins pe podea, reflectat într-o oglindă oblică lipită pe imaginea supradimensionată a stemei ţariste. În rest, lucrează pe structura unei comedii de caracter, contând pe aportul unor actori dotaţi pentru comedie: Ion Mocanu, într-un rol dublu cu identităţi complet diferite, performanţă semnificativă pentru un actor de compoziţie, Igor Caras (Raspluiev, un Pristanda mai rudimentar) dar, mai ales, Angela Ciobanu în rolul spălătoresei Brandahlistova, mereu grizată, dar cu simţul umorului. Anatol Durbală operează foarte bine cu grupurile mici iar scena cu "maşina de dat pumni" alcătuită din doi poliţişti (Ion Sandu şi Ghenadie Gâlcă) este de un comic irezistibil. Este foarte posibil ca toate aceste gaguri să fi fost preluate de la profesorul Oleg Gherasimov de la Moscova căruia îi este dedicat spectacolul, ceea ce nu scade meritele incontestabile ale actorilor."

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

E

ELIAD, Harry (1925, Craiova): **Hai noroc şi Zeilig şor!** de Aurel Felea şi Alexe Marcovici (1976), **Cu femeile nu-i de glumit** de Bernard Friedman şi Harry Eliad (1977), **Într-un ceas bun** de Bernard Friedman şi Harry Eliad (1980), **Trei mirese pentru tata** de Eugène Labiche (1996) – T. Evreiesc de Stat.

ELIAD, Sandu: **Dai un ban dar face** de Eugen Mirea şi Henri Mălineanu (1943), **Allo, Baraşeum** de N.Kanner-Nican şi Eugen Mirea (1944) – T. Evreiesc Baraşeum.

ESRIG, David: **Umbra** de Evgheni Şvarţ (1967), **Nepotul lui Rameau** de Denis Diderot (1968), **Troilus şi Cresida** de William Shakespeare (1968), **Furtuna** de William Shakespeare, **Un erou adevărat** de J.M. Synge, **Cum vă place** de William Shakespeare, **Doctor Faustus** de Marlowe, **Azilul de noapte** de Maxim Gorki, **Mătrăguna** de Niccolo Macchiavelli, **Hamlet** de William Shakespeare – Teatrul Bulandra. **Vilegiatura** de Maxim Gorki (T. Dramatic, Constanţa, 1969). "La Esrig uimeşte rigoarea geometrică ce supune liniile şi figurile într-o relaţie precisă de fantezie, calculată cu virtuozitate minuţioasă. Fiecare piatră pusă acolo, fiecare intonaţie, gest sau expresie a privirii ssunt justificate de un argument, mişcarea şi replica transmit o idee anume. Intensitatea cu care se încarcă jocul acestei fantezii dirijate creează splendoarea şi farmecul ansamblului, ca în faţa unui edificiu din timpuri străvechi de a cărui soliditate şi şi semeţie nu încetăm să ne minunăm /.../ Cred că din punctul de vedere al inovaţiei în arta spectacolului modern, prin implicarea tuturor factorilor artistic şi tehnici care îl compun, iniţiativa lui Esrig (Nepotul lui Rameau, n.n.) poate fi asemuită ca **eveniment** în mişcarea teatrală cu experimentul lui Ion Sava din urmă cu douăzeci de ani, **Macbeth** cu măşti de la Teatrul Naţional, din 1946 ..." **(Constantin Paraschivescu)**

BUCHAREST UNIVERSITY LIBRARY

F

FARKAS Meyerbuchler, Adela (1880, Satu Mare – 1957, Oradea): **Peştera cu comori, Glasul pădurii, Ciobanul şi băţul fermecat, Găinuşa roşie** (T.de păpuşi, Oradea, 1950-1957)

FLORIAN, Călin: **Întoarcerea** de Mihai Beniuc. (T.N. Cluj Napoca, 1961), **Prietena mea Pix** de Victor Emil Galan (1966), **Nu vă jucaţi cu oltencele** de Gheorghe Vlad (1972) - T. Dramatic, Constanţa. **Arca bunei speranţe** de I.D.Sârbu (T.Tineretului Piatra Neamţ, 1970), **Fetele Didinei** de Victor Eftimiu (1984), **Cazul Popescu /Lupul şi sania** de Mircea Ştefănescu (1998) - T.N. Târgu Mureş. " Textul repetă cu sfinţenie reţeta piesei bine făcute, constituindu-se într-un amestec atent drămuit de comedie de situaţii, comedie de caracter, amestec care poartă numele deloc degradant de farsă. Şi, după cum bine se ştie, Mircea Ştefănescu a avut darul de a asocia puterea observaţiei, simţul umorului, meşteşugul dialogului unui bun simţ funciar care a făcut întotdeauna ca farsele sale să fie amabile, străine de zona grotescului, preferând-o pe cea a veseliei asezonată cu un dram de poezie. Spectacolul regizat de Călin Florian e unul de factură clasică, plăcut, fără artificii, lipsit de surprize, aşa încât montarea e clară, suficient de dinamică, cu rare momente de cădere de tensiune şi un haz ce izvorăşte deopotrivă din text şi din jocul actoricesc " **(Mircea Morariu)**

FOCA, Manole: **Punguţa cu doi bani** de Ion Creangă (1957), **Vopselele fermecate** de Alexandra Brustin (1957), **Scufiţa roşie** după Charles Perrault (1958), **Aladin şi lampa fermecată** de Nina Ghernet (1959),**Tragedia regelui Otokar şi a prinţului Dalibor** de George Călinescu (1964), **Buratino zboară spre Lună** de Uno Leies (1964) - T. Luceafărul, Iaşi.

FRANGOPOL, Cristian (1919, Bucureşti - 1979, Bucureşti): **Cei cinci chinezi** de Mihai Crişan şi Kovacs Ildiko (1955), **Crăiasa zăpezilor** de H.C. Andersen (1956), **Dacă toţi am fi leneşi** de Xenia şi Aurel Boeşteanu (1962), **Poveste despre un**

băiat mic de Alecu Popovici (1963), **Harap Alb** de Ion Creangă (1964), **Vrăjitorul din Oz** de Frank Baum (1965), **Melodie şi ritm pe sfori** (1965) – T. de marionete, Arad.

FRĂTICIU, **Dan** (1955, Sibiu): **Piticul uriaş** (T. de păpuşi Sibiu, 1987), **Luceafărul** de Mihai Eminescu (T. Vasilache, Botoşani, 1988),

FULGA, **Dumitru Lazăr** (1950, Bacău): **Cadrilul** de Liviu Rebreanu (1994), **Bărbierul din Sevilla** de Beaumarchais (1994), **Opera cerşetorilor de trei parale** după John Gay şi Bertolt Brecht (1996), **Fuga** de Tristan Tzara (1996), **Escu** de Tudor Muşatescu (1997), **La Union** după I.L.Caragiale (1998), **Istoria vacilor nebune** de D.R.Popescu (1998), **Tango** de Slawomir Mrożek (2000), **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale (2001) – T. George Bacovia, Bacău.

FUSU, **Mihai** (1960, Grigoriopol, Basarabia): **Regele moare** de Eugène Ionesco, **Macbeth** de Eugène Ionesco, **Don Juan** scenariu de Benoît Vitse după Brecht, Benedetto, Bataille, von Horwath, Lenau Moliere, Tirso de Molina, Puşkin, Tolstoi (T.N. Mihai Eminescu, Chişinău). **Hamlet** de William Shakespeare, **Pescăruşul** de A.P. Cehov (T. Luceafărul, Chişinău, 1990-1995). **Tăcerea iezilor** de Angelina Roşca (1998), **Saxofonul cu frunze roşii** de Val Butnaru (1998) - T. Luceafărul. **O scrisoare pierdută** de I.L. Caragiale (T.N. Mihai Eminescu, Chişinău, 1999). **"Pescăruşul** lui Mihai Fusu ne oferă un Cehov neobişnuit, ceea ce nu e rău, numai că obişnuiţi cu un anumit Cehov ne este mai greu să acceptăm incompatibilitatea stilistică dintre text şi regie. Cehov nu poate fi sustras fără pierderi unui stil psihologic, pentru a fi proiectat în stilul ludic al trupei lui Petru Vutcărău de la Teatrul Eugène Ionesco. O încercare de ieşire din stil care nu a făcut decât să expună, cu oarecare cruzime, lipsa de antrenament cehovian a actorilor" (**Mircea Ghiţulescu**). "**Hamlet** este un spectacol de ţinută, mult peste nivelul nontărilor de până acum, cu o dublă majoră impunere: un regizor – Mihai Fusu şi un actor : Vlad Ciobanu, memorabil şi performant în rolul titular" (**Vasile Gârneţ**). "Fusu încearcă ornamentarea conceptuală a spaţiului scenic raportând-o la o anumită plastică actoricească. Motivul unificator, uneori, este cel al cercului care, în anumite pasaje, capătă o semnificaţie aparte. În grafica **Macbett**-ului se reia imaginea cercului din **Regele moare**. Mimând mersul împiedicat al calului, suverana face o tură în jurul lui Macbeth de parcă ar arunca pe el un laţ /.../ În **Don Juan** el creează imaginea unui continuu vârtej al patimilor printr-o anumită organizare a mişcărilor: femeile se rotesc în visul lui Don Juan. În final, ele se încolăcesc în jurul eroului, îngerul se roteşte pe funie, bărbaţii o rotesc pe Laura în braţe/.../ Fiziologismul pe care îl impune tema donjuanismului se materializează în **bacanalele** pe care le variază cu atâta inventivitate coregrafele Victoria Bucun şi Corina Caragia." (**Angelina Roşca**).

G

GAJU, **Emil: Gaiţele** de Al. Kiriţescu(1997) - T. Luceafărul Chişinău. **Revine Marea Sarmaţiană şi ne întoarcem în Carpaţi** de Nicolae Negru (1998) - T. Alexei Mateevici, Chişinău. "Actorul Emil Gaju este la prima ieşire în lume ca director de scenă. A nimerit bine sau rău punând în scenă această comedie dramatică, **Gaiţele** de Alexandru Kiriţescu? Spectacolul său este atent cu textul. Înţelegi odată mai mult că te afli în faţa unei capodopere ce ar merita o soartă mai bună. Lumea de necrofili din **Gaiţele** ţine de de o percepţie aspră a lumii ce vine din nordul scandinav, dinspre Strindberg şi Ibsen cărora Kiriţescu le adaugă componenta autohtonă craioveană într-o combinaţie reuşită de funest şi bufon. Emil Gaju ştie să acentueze, prin repetiţie, această idee: o uşă se deschide ritmic către o lume a morţii care cerneşte orice vlăstar de vitalitate. Este un spectacol al vocilor, asemănător textului însuşi".

GEORGESCU, **Ovidiu: Opinia publică** de Aurel Baranga (1968), **Nicnic** de Anca Bursan şi Gheorghe Panco (1968), **Diavolul alb** de Rodica Nicolescu (1968), **Omul în robă** de Pavel Kohout (1968), **Procurorul** de Gheorghi Djagarov (1970), **Secunda 58** de Dorel Dorian (1970), **Pisica sălbatică** de Ştefan Berciu (1970) – T. Dramatic, Galaţi

GHELERTER, **Moni: Melo** de Henry Bernstein (1944) - T. Evreiesc Baraşeum. **Ultima oră** de Mihail Sebastian (T.N.Bucureşti, 1946), **Camuflaj** de Alexandru Mirodan (1969) – T. Evreiesc de Stat. **Vadul nou** de Lucia Demetrius (1950), **Oameni de azi** de Lucia Demetrius (1952), **Dragă mincinosule** de Jerome Kilty (1964), **Transplantarea inimii necunoscute** de Alexandru Mirodan (1969), **Pygmalion** de G.B. Shaw (1974) – T. Bulandra

GHERASIM, **George: Neamurile** de Teofil Buşecan (1961), **Domnişoara Nastasia** de G.M. Zamfirescu (1962), **Soacra cu trei nurori** după Ion Creangă

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

(1966), **Lupii şi oile** de N.A. Ostrovski (1967), **Opt femei** de Robert Thomas (1981) – T.N. Cluj Napoca

GHEORGHE, **Nicu: Povestea dulgherului şi a frumoasei sale soţii** de Radu Stanca (T. de Stat, Turda, 1980)."Experienţa în domeniul teatrului pe care o repetă cineastul Nicu Gheorghe, a doua după spectacolul cu **Provincialii** de Constantin Cubleşan de la Sibiu, este lipsită de ambiţii, regizorul subordonându-se fără orgolii personale nevoii de spectacol pentru copii acuzată de teatrul gazdă."

GHIŢESCU **Ciurea, Traian** (1929 – 1997): **Oameni care tac** de Alexandru Voitin (1963), **Tache, Ianke şi Cadâr** de Victor Ion Popa (1963), **Năpasta** de I.L. Caragiale (1963), **Fii cuminte, Cristofor** de Aurel Baranga (1964), **Dragostea nevestelor** de Ion Ghelu Destelnica (1965), **Comedia zorilor** de Mircea Ştefănescu (1965), **Prinţ şi cerşetor** după Mark Twain (1967), **Regina de Navarra** de Eugene Scribe (1968) - T. de Stat, Galaţi. **Vrăjitorul din Oz** de Frank Baum (1965), **Prometeu** (1967), **Turandot** de Carlo Gozzi, **Pasărea albastră** de Maurice Maeterlinck, **Şapte păcate capitale** -T. de păpuşi, Galaţi. "Spectacole care au impus Teatrul de păpuşi din Galaţi atât în ţară cât şi în străinătate, ca o instituţie de spectacol de înaltă ţinută artistică." **(Cristian Pepino)**

GIURCHESCU, **Lucian: Comedia erorilor** de William Shakespeare (T. Bulandra, 1963), **Rinocerii** de Eugen Ionesco (1964), **Şcoala calomniei** de Sheridan (1967), **Plicul** de Liviu Rebreanu (1978), **Livada de vişini** de A. P. Cehov (1979) – T. de Comedie. "Prin cele două spectacole (**Plicul** de Liviu Rebreanu şi **Livada de vişini** de A.P.Cehov, ambele în regia lui Lucian Giurchescu), Teatrul de Comedie a câştigat adepţi la Belgrad. **Plicul** este un spectacol în cea mai bună tradiţie românească a genului satiric şi pune în valoare mari actori: Mircea Şeptilici, Stela Popescu, Dumitru Rucăreanu, Iurie Darie, Constantin Băltăreţu, Aurel Giurumia, Cornel Vulpe, Mihai Pălădescu. **Livada de vişini**, după un demaraj trenant, aduce, în final, deschideri dramatice în interpretarea simbolului titular al piesei. "

GLASU, **Dan: Dragoste şi sânge** de Victor Haïm (1997), **Domniţa nebănuitelor trepte** de Constantin Cubleşan (1998), **Negarea negaţiei** de Vasile Bălan (2002) – T.N. Târgu Mureş. "Umorul s-a intersectat permanent cu tragicul/.../ Cei trei interpreţi, dar, mai ales actorul şi regizorul Dan Glasu, ne oferă o imagine tulburătoare a bizarului amestec dintre realitate şi ficţiune, dintre disimulările comice şi abisul în care se cufundă personajele" **(Ion Parhon, Dragoste şi sânge).**

H

Hadârcă, Petru (1963, Chişinău): **Atmosferă încărcată** după I.L.Caragiale (T.N. Mihai Eminescu Chişinău, 1990), **Hoţii ne-au furat chiloţii** de Dan Mihăescu (1997), **Emigranţii** de Slawomir Mrożek (1999) - T. de comedie Apropont, Chişinău. **O noapte furtunoasă** de I.L.Caragiale (2001), **Mofturi parfumate** după I.L.Caragiale (2002) - T. Ginta Latină, Chişinău. "Spectacolul debutează cu o avalanşă de cântece şi dansuri, cu fete foarte sumar îmbrăcate, întreţesute cu începuturi de nuvele caragialiene şi, aproape jumătate din reprezentaţie se consumă în această atmosferă de cafeşantan ori varieteu, când firul acţiunii este foarte fragil. Partea a doua, însă, deviază spre un alt registru, de tragicomedie cu accente care ne-au făcut să ne amintim de filmul lui Lucian Pintilie **De ce trag clopotele, Mitică.** Spectacolul a căpătat contur prin prestaţia câtorva actori care au etalat şi cu această ocazie forma bună în care se află. Trebuie în primul rând amintit Petru Oistric, vedeta montării, al cărui talent comic dobândeşte din ce în ce mai multă vigoare şi soliditate." **(Constantin Cheianu)**). "**Mofturi parfumate** este un cabaret politic şi nu prea, teatru muzical şi teatru propriu zis executat cu precizie de actori care, nu doar ştiu să spună un text, ci să cânte şi să danseze cu egală măiestrie. Un spectacol în care marile momente şi schiţe ale lui Caragiale se intersectează cu cântece pe versuri de acelaşi Caragiale într-o glumă muzicală cu final reflexiv: românul Mitică din schiţa **1 aprilie,** nu a murit încă, de vreme ce pufăie din ţigară".

Hariton, Vasile (1934, Sulina): **Micul prinţ** după Antoine de Saint Exupery (T. de păpuşi, Brăila)."De-alungul carierei sale, şi-a demonstrat pasiunea pentru teatrul de păpuşi, ajutând la pregătirea primelor spectacole ale Teatrului de păpuşi din Galaţi, montând spectacole la Teatrul de păpuşi din Constanţa, la teatre din Republica Moldova. A predat lecţii de arta păpuşeriei la şcoala populară de artă din Brăila, a pregătit multe echipe de amatori din judeţul Constanţa /.../ A fost asistentul de regie al lui Ştefan Lenkisch la multe din spectacolele create de acesta la Constanţa" **(Anaid Tavitian)**

HÂNDOREANU, **Dan Ion** (1953, Sibiu): "Scenarist regizor şi interpret al spectacolelor de pantomimă **Baloane de săpun, Merçi Marceau, Năluciri, Legături, Al treilea gong, Puzzle**" (**Cristian Pepino**).

HÂRNU, **Radu**: **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale (1977), **Angajare de clovn** de Matei Vişniec (1998) - T. Luceafărul, Chişinău. "Grupul independent al Teatrului **Luceafărul** din Chişinău (Maria Grosu, Lucia Pogor, Vlad Ciobanu, Dumitru Chiorpec, Alexandru Josu, Anatol Pala) se joacă *de-a Caragiale* cu o insolenţă a vârstei ce seamănă cu talentul. Urmărim **O noapte furtunoasă** *de discotecă* în care Jupân Dumitrache, Nae Ipingescu, Veta şi Ziţa au aceeaşi vârstă şi, această vârstă, este a actorilor gata oricând să *iasă din piesă* şi să danseze pe ritm de **rap** convulsiv. Totul este molipsitor pentru că regizorul Radu Hârnu, din aceeaşi promoţie, nu pretinde nici o clipă că personajele sale sunt actori care joacă o piesă de Caragiale ci, cu o fermecătoare francheţe, tineri, pur şi simplu. Aceste raporturi oneste cu textul fac inutilă orice încercare critică. Eşti invitat să accepţi cu zâmbetul pe buze faptul că Jupân Dumitrache este un **gay** aflat în cuplu secret cu Nae Ipingescu. El "face rondul de noapte", adică trotuarul, îmbrăcat în rochie de damă. Dar nu despre asta este vorba în **Noaptea furtunoasă** a lui Radu Gârnu ci despre nevoia de a lua totul de la capăt."

HELMER, **Ivan**: **Melodie varşoviană** de Leonid Zorin (1968) - T.Bulandra. **Exilaţii** de James Joyce, **Platonov** de A.P. Cehov (1994) – T.N. Bucureşti. "Într-o vreme când entuziasmul critic pare, îndeobşte, rezervat exclusiv sofisticărilor şi exerciţiilor de autoadmiraţie scenică, Helmer are curajul de a rămâne adeptul teatrului în care, ceea ce contează, sunt piesa şi actorii. Piesei, indiscutabil, tratamentul îi prieşte: în spectacolul Naţionalului vedem o comedie cehoviană autentică, de o ferocitate a vivisecţiei psihologice pe care numai impenitenta noastră căutare de *lirism slav* ne împiedică să o recunoaştem în operele medicului de la Ialta." (**Alice Georgescu**)

HERGHELEGIU, **Teodora** (1967, Bucureşti): **Paznicii de noapte** de Stratis Karras (T. de Stat Arad, 1998), **Lista de donaţii** de Namiki Gohei (T.N. Bucureşti), **Cavalerul de ţepuşă** de Clemens Brentano (T. de marionete, Arad), **Sunteţi în direct cu Torquemada-astă seară, despre prostie**, după **Elogiul nebuniei** de Erasmus din Rotterdam (T. Toma Caragiu, Ploieşti, 2002), **Hothello Latino** după William Shakespeare (T. Andrei Mureşanu, Sfântu Gheorghe, 2004), **Viaţa lui Helge** de Sibylle Berg (T. Act, 2004). "Textul lui Erasmus este recuperat, postmodern, de Teodora Herghelegiu care amalgamează discursul despre morală cu expresia argotică şi elemente de scenariu SF, pentru a înzestra cu concreteţe teatrală

o problemă aridă în formularea ei lapidară: să călăuzeşti existenţa cu mintea sau cu inima? Mica scenă de la **Hanul cu Tei** este prea mică pentru energiile pe care regizoarea reuşeşte să le declanşeze." **(Mirela Nagâţ)**

Hiristea, Alina (1971, Măguri Răcătău, Cluj): **Amedeu sau cum să te descotoroseşti** de Eugène Ionesco (1997), **Domnişoara Iulia** de August Strindberg (1997), **Hangiţa** de Carlo Goldoni (2002) –T. Dramatic, Baia Mare. **Peripeţiile lui Pinocchio** după Carlo Collodi (1997), **Albă ca Zăpada** după Fraţii Grimm (1999) - Teatrul Puck, Cluj Napoca. **Conul Leonida faţă cu reacţiunea** de I.L. Caragiale (2000), **Cu uşile închise** de Jean Paul Sartre (2000), **Slugă la doi stăpâni** de Carlo Goldoni (2001) - T. de Stat Oradea. **Domnul Goe şi Un pedagog de şcoală nouă** după I.L. Caragiale (2000), **Vrăjitorul din Oz** de Frank Baum (2001), **Don Quijotte** după Cervantes (2001) – T. de păpuşi Baia Mare. **Dănilă Prepeleac** după Ion Creangă (2003) – T de păpuşi, Timişoara. "La atâţia ani de la momentul unei polemici antologice, soluţia împăciuitoristului Jean Paul Sartre (care a înlocuit pe **sau** cu **şi** în relaţia fiinţă – neant), filozofia existenţială îşi pierde interesul. Aşa se pare că a gândit şi tânăra regizoare când a ales piesa lui Sartre pentru un spectacol care mizează mai degrabă pe încleştarea personajelor decât pe latura filozofică a conflictului. Cu toate acestea, metafora decorului, conceput cu fină intuiţie şi adecvare de Vioara Bara, propune o altă cheie de lectură..." **(Doina Papp)**

Hunyadi, András: Cenuşăreasa, Traista cu poveşti, Mateiaş Gâscarul – T. de păpuşi, Cluj Napoca. **Doctor fără voie** de Moliere (1977), **33 de scrisori anonime** de Mehes György (1980), **Tot ce avem mai sfânt** de Ion Druţă (1981), **Un zâmbet în plus** (1986) - T.N. Târgu Mureş.

I

IGNAT, **Victor** (Cahul, Basarabia): **Muntele şi valea** de B.P. Hasdeu (1987), **Peripeţiile lui Păcală** de Vasile Bădiţă (1988), **Radu Ştefan întâiul şi ultimul** de Aureliu Busuioc (1989), **Însurătoare cu bucluc** de A.P. Cehov (1990), **Casa nebunului** de Tudor Popescu (1990), **Arvinte şi Pepelea** de Vasile Alecsandri (1990), **Şantaj** de Ludmila Razumovskaia (1991), **Dublu joc** de Robert Thomas (1992), **Mătrăguna** de Niccolo Machiavelli (1993), **Cenuşăreasa** de Charles Perrault (1993), **Chiriţa în provincie** de Vasile Alecsandri (1994), **Trei purceluşi** de Serghei Mihalkov (1995), **Păsările tinereţii noastre** de Ion Druţă (1996), **Căderea Romei** de Ion Druţă (1996) – T. B.P. Hasdeu, Cahul. **Cenuşăreasa** de Fraţii Grimm (1995) – T. de Păpuşi, Brăila. " La **Însurătoare cu bucluc** se râde mult şi nu doar cu burta. Este un râs spiritual, plin de admiraţie şi recunoştinţă pentru actori, pentru măiestria şi talentul lor. Meritul lui Victor Ignat este de a fi aşteptat cu răbdare şi încredere acest spectacol, de a-l fi pregătit timp de trei ani şi capacitatea rară de a nu se lustrui pe sine ci de a-i pune în valoare pe actori şi disponibilităţile lor" **(Constantin Cheianu)**

IONESCU, **Petrika: Conul Leonida faţă cu reacţiunea** de I.L. Caragiale (T. Nottara, 1970), **Oedip** de George Enescu (Opera Naţională, Bucureşti, 2003): "Tocmai aceasta este marea calitate a **Oedip**-ului Petrică Ionescu: îi poate interesa deopotrivă pe junii iubitori de science fiction şi pe bătrânii degustători de grand opera" **(Luminiţa Varolomei)**

IONESCU, **Răzvan** (1955, Bucureşti): **Despre sexul femeii ca un câmp de bătaie în războiul din Bosnia** de Matei Vişniec (T. Foarte Mic, 2000). După premiera absolută de la Studio des Champs Elysèes în regia lui Michel Făgădău, ni s-a părut că noua piesă a lui Matei Vişniec **Despre sexul femeii ca un câmp de bătaie în războiul din Bosnia,** reprezintă o ruptură stilistică. Teatrul lui Matei Vişniec din care femeia este, în general, absentă, se ocupă acum chiar de condiţia femeii.

Plictisit, probabil, să audă că scrie *teatru absurd,* Matei Vişniec demonstrează că poate scrie şi *teatru realist,* mizând pe faptul că imaginile suprarealiste pe care le oferă războaiele din fosta Iugoslavie vor stiliza de la sine lipsa de stil a realismului. Altminetri nu s-ar fi mulţumit cu o ilustrare atât de patetică a unui fapt divers: ce înseamnă un viol de război pe lângă mii de violuri pe timp de pace ? Subtextele (aburoase şi pline de mister) sunt înlocuite cu texte. Cuvintele nu spun nimic mai mult decât exprimă iar personajele nu sunt, nici mai mult, nici mai puţin, decât ceea ce par. Ironia şi metafizica sunt înlocuite cu nevoia presantă de atitudine. Drama are o actualitate jurnalistică incontestabilă, dar nimic nu trece mai repede ca actualitatea. Matei Vişniec ştie să scrie teatru de intervenţie directă, acest teatru militant care te poate nedumeri dacă te-ai săturat de militantism. După o punere în temă cu dosarul bosniacei Dora, aflată sub supravegherea psihiatrică a americancei Kate, într-un spital american din Germania, Matei Vişniec lărgeşte orizontul printr-un dialog despre **bărbatul la popoarele balcanice**, veritabil eseu despre balcanici şi balcanism, scris cu ostilitate cioraniană. **Războinicul balcanic** identificat de Matei Vişniec, beţiv şi sentimental, o pacoste pentru familie, este psihanalizat, discreditat, detestat. Nu sunt omise atrocităţile săvârşite, în numele ientităţii etnice, de aceşti oameni cu vocaţia ratării. Relativizând lucrurile pentru a le aşeza pe făgaşul raţiunii, credem că **războinicii** sunt asemănători, fie că se află în Balcani sau în Irlanda de Nord. A expedia sălbăticia etnică în Balcani, uitând conflictele regionale occidentale din Spania sau Irlanda, este un fel foarte **franţuzesc** de a pune problema. Reportajul este, însă, cutremurător iar Răzvan Ionescu, o plăcută surpriză ca director de scenă. În spaţiul restrâns de la Teatrul Foarte Mic, el face un teatru de cameră, care te contrariază, te absoarbe, te implică. Chiar dacă textul nu este, de data aceasta, foarte generos în imagini (drama Dorei fiind, preponderent, povestită), Răzvan Ionescu ştie cât de multă nevoie de imagine are teatrul şi recurge la proiecţii cinematografice documentare făcute pe frontul din Bosnia. **Războinicul balcanic** descris de Vişniec apare **la lucru,** pe peliculă, în efigii înspăimântătoare de prim plan. Răzvan Ionescu sesizează ceva ce textul nu declară, dar implică. Drama Dorei este dublată de drama americancei Kate pe care activitatea de psihiatru, ataşat grupului de experţi care cercetează gropile comune, o aduce în pragul nebuniei. Se creează o reciprocitate terapeutică între bolnav şi medic, personaje interpretate cu patetism sacadat şi nervozitate cenzurată de Rodica Negrea (Dora), cu tact şi precauţiuni infinite de Monica Mihăescu. Într-un fel foarte bine ţintit, una devine, fără să o ştie, medicul celeilalte."

Iorga, Raluca/ Raluca Iorga Mândrilă: Comedie de modă veche de Alexei Arbuzov (1981), **Invitaţie la Castel** de Jean Anouilh (1982), **Între patru ochi** de Alexandr Ghelman (1982), **Buna noapte nechemată** de Al. T. Popescu (1984), **Goana** de Paul Ioachim (1984), **Joc de pisici** de Örkeny Istvan (1994), **Ofer**

cameră, student de Louis Velle (1997) – T.N. Târgu Mureş. "Un antrenant musical, un spectacol divertisment de bun gust, jucat cu plăcere de actori şi primit cu satisfacţie de un numeros public care începe să redescopere drumul spre teatru. Versiunea în limba franceză a fost jucată cu mare succes la Strasbourg" (**Zeno Fodor**, Ofer cameră student)

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

J

JORA, **Gheorghe: Umbra** de Evgheni Şvarţ (1963), **Taina** de Horia Stancu (1963), **În lumea apelor** de Aldo Nicolaj (1964), **Surorile Boga** de Horia Lovinescu (1964), **Pădurea împietrită** de Robert Sherwood (1965), **Romeo şi Julieta** de William Shakepeare (1966), **Ţepeş Vodă** de Mircea Lerian (1966), **Omul din cârcă** de Gheorghe Ţenţulescu (1967), **Despot Vodă** de Vasile Alecsandri (1968), **Revizorul** de N.V. Gogol (1968), **Operaţiunea Delta** de Mircea Lerian (1986), **Io, Mircea Voevod** de Dan Tărchilă (1986), **A treia ţeapă** de Marin Sorescu (1989) - T. Dramatic, Galaţi. **Medeea** de Euripide (1969), **Fluturi, fluturi** de Aldo Nicolaj (1971), **Nota zero la purtare** de Virgil Stoenescu şi Octavian Sava (1971), **Omul care ...** de Horia Lovinescu (1972), **Buna noapte nechemată** de Al. Popescu (1972), **Tache, Ianke şi Cadâr** de Victor Ion Popa (1973), **Divorţul** de Alexandru Sever (1974), **Viforul** de Barbu Delavrancea (1974) **Andromaca** de Jean Racine (1980), **Neînţelegerea** de Albert Camus (1994), **Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă** de Horia Lovinescu (1995) – T. Dramatic, Constanţa, "Regizorul Gheorghe Jora, ajutat de un scenograf experimentat şi iscusit, Victor Creţulescu, a montat lucrarea ca pe o poveste bărbătească, patetismul distilându-se în gesturi măsurate şi rostiri, deopotrivă. Întâmplările se perindă într-o cadenţă domoală, însă constantă, culorile se îmbină reuşit, costumele din piele, epurate de artificii, într-o cromatică elegantă, sunt şi ele armonizate, vorbind despre o vreme de lupte şi hotărâri dure" (**Valentin Silvestru,** Io Mircea Voevod)

JUCOV, **Titus** (1950, Cobani-Bălţi, Basarabia): **Cenuşăreasa** de Evgheni Şvarţ (T. Republican de păpuşi, Chişinău (1971), **Răţuşca cea urâtă** de H.C. Andersen (T. Mare de păpuşi, Leningrad). **Mica vrăjitoare** de Otfried Preusler (1977), **Scufiţa roşie**, adaptare de Evgheni Şvarţ (1978), **Harap Alb,** după Ion Creangă (1979), **Drum deschis** de Petru Cărare, **Punguţa cu doi bani** după Ion Creangă, **Împăratul şi privighetoarea**, după un basm popular chinez, **Papagalul Pai** de Carlo Goldoni, **Crocodilul Ghena şi prietenii săi de** Evgheni Uspenski, **Aventurile lui Căstănel**

BUCHAREST UNIVERSITY LIBRARY

de Gheorghe Urschi, **Făt Frumos din lacrimă** de Mihai Eminescu (1989- 1999) – T. Licurici Chişinău. " Sensibilitatea publicului atinge punctul de incandescenţă în episodul rugăciunii împărătesei în faţa icoanei îmbrăcate în argint a Maicii durerilor. Printr-o soluţie regizorală simplă, bazată pe un joc de lumini, curgerea timpului pare că se întrerupe pentru o clipă, spectatorii auzind clinchetul lacrimei ce se scurge din ochiul negru al mamei lui Dumnezeu şi nimereşte pe buzele împărătesei care o soarbe pînă în adâncul sufletului şi, astfel, purcede îngreunată, cum spune Eminescu. Esenţa divină prezentă în fiinţa lui Făt Frumoos îl ocroteşte şi îl îmbărbătează în faptele de vitejie /.../ **Făt Frumos din lacrimă** întruneşte calităţile unui spectacol antologic..." **(Irina Nechit).**

Juncu, Cristian: Arden din Kent, Anonim englez, sec al XVI-lea (T. Dramatic, Galaţi, 1997), **Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare** de Tancred Dorst (T. Tineretului, Piatra Neamţ), **Molieriana** după J.B.P. Molière (T. Elvira Godeanu, Târgu Jiu, 1998), **Conversţie după înmormântare** de Yasmina Reza (T. Toma Caragiu, Ploieşti, 2000), **Hamlet în love** de Cristian Juncu (T. Toma Caragiu, Ploieşti, 2002), **Năpasta** de I.L. Caragiale (T.N. Târgu Mureş, 2002). "Cristian Juncu marchează doar câteva dintre reperele textului, nu coboară, însă, în profunzimea personajelor şi nu clarifică relaţiile dintre ele/.../Cu o tăietură alertă, modernă şi o atmosferă romantică, cu lumini plăcute şi muzică live interpretată la chitară, întreaga construcţie a spectacolului alunecă la suprafaţa vulcanului ce doarme în această poveste..." **(Cristina Modreanu,** Fernando Krapp...)

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

K

KIRIŢESCU, Nicolae: **O scrisoare pierdută** de I.L. Caragiale (1951), **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale (1951) - T. Dramatic, Constanţa.

KLEIN, Magdalena: **Trei fraţi gemeni veneţieni** (1980), **Fetiţa mea** de Tadeusz Rozevicz (1981), **Ciudatul rol al întâmplării** de Ion Băieşu (1982) - T. Dramatic, Galaţi,

KOVÁCS, Levente : **Romanţă târzie** de Peter Turrini (1987) – T.N. Târgu Mureş

KRAUSS, Lily (1923, Budapesta): **Die Abenteuer Pinocchio** (1967), **Max und Moritz** (1974), **Şoricelul şi păpuşa (1975), Motanul încălţat** (1990) – Secţia germană şi română a T. de păpuşi, Sibiu.

KUNNER, Ariana: **Un om egal un om** de Bertolt Brecht (1970), **Sfântu Mitică Blajinul** de Aurel Baranga (1974), **Inscripţie pe o fereastră** de Lorraine Hansberry (1974), **Cazul profesorului Enăchescu** de Eugenia Busuioceanu (1974), **Groapa,** după Eugen Barbu (1976), **Chiriţa în provincie** de Vasile Alecsandri (1976) - T. Dramatic, Galaţi.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

L

LABADI, Eva (1967, Timişoara): **Naştere, viaţă, moarte**, recital (1993), **Izvorul laptelui fermecat** (1994), **Istoria dosctorului Faust** (1996) - T. de păpuşi, Timişoara. „În **Istoria doctorului Faust**, legendă populară anterioară atât lui Marlowe cât şi lui Goethe, Eva Labady a contat mai mult pe marionate decât pe actori, într-un amestec vioi de jocuri atirice şi umor popular. Este un *iad vesel* ca în poveştile lui Creangă. De fapt, povestea lui Faust care încheie un pact cu diavolul, este pusă în umbră de isteţimea lui Paprika, un fel de Dănilă Prepeleac care îi păcăleşte pe drăcuşorii lui Mephisto".

LEAHU, Oana (1969, Oneşti): **Hänsel şi Grettel** de Fraţii Grimm (1997), **Prinţesa adormită** (1998), **Doamnă în vârstă pentru rolul soţiei lui Dostoievski** de Eduard Radzinski (1999) – T. de Nord, Satu Mare. **Misterioasa aventură**, după **Micul prinţ** de Antoine de Saint Exupery (T. Prichindel, Alba Iulia, 2000), **Poveste chinezească** de Ana Ripka Rus (T. de animaţie, Bacău, 2001), **Bal la castel** de Jean Anouilh (T. George Bacovia, Bacău, 2001), **Zâna din portocală** după un basm turc (2001), **Întâmplări cu un pisoi** de N. Haţegan (2001), **Albă ca zăpada** după Fraţii Grimm (2002) – T. Prichindel, Alba Iulia. **Cenuşăreasa** după Charles Perrault (T. Ariel, Târgu Mureş,, 2002), **Amantele trăsnite** de Geo Iancu Călinescu (T.de Stat, Arad, 2003), **Prinţul fermecat** (2003), **Cei trei purceluşi** (2003) – T. Prichindel, Alba Iulia. **Crăiasa zăpezii** după H.C. Andersen (T. Gong, Sibiu, 2004)

LENKISCH, Ştefan (1930, Vatra Dornei – 1991, Nürnberg,Germania): **Străjerul mării** (1955), **Alfabet Împărat** (1962), **Drumul piperului** (1963), **Elefănţelul curios** (1963), **Eu şi materia moartă** (1964, în colab. cu Margareta Niculescu), **Amnarul** (1965), **Vrăjitorul din Oz** de Frank Baum (1968), **Şoricelul şi păpuşa** (1968), **Cabaretissimo** (1969, în colab. cu Margareta Niculescu), **Bu-Ali** (1971), **Peter Pan** (1971), **Povestea timpului pierdut** (1973), **Petrică şi lupul** după Serghei Prokofiev (1975), **Fraţii Criş** (1977), **Don Quijotte** (1979), **Boroboaţă**

(1980), **Tândală... cloşcă** de Mihai Crişan (1981) – T. Ţăndărică. "Om de o vastă cultură, a avut o contribuţie deosebită, nu numai la formarea unui concept estetic modern al Teatrului Ţăndărică dar şi la educarea tinerelor generaţii de artişti " (**Cristian Pepino**). "Ştefan Lenkisch, locotenentul trupei conduse de Margareta Niculescu, a realizat un spectacol vesel în care nu există momente de lâncezeală, un spectacol la care se poate râde sănătos. Păpuşi, personaje cu mască, vietăţi domestice se întrec şi se amestecă vijelios. Mioara Buescu s-a inspirat din măştile populare, din păpuşile tradiţionale de bâlci şi din arhitectura ţărănească " (**Virgil Munteanu,** Tândală... cloşcă de Mihai Crişan)

Lichiardopol, Mihaela (Timişoara, 1958): **Teatru instrumental** de Anatol Vieru **(1989), Don Juan moare ca toţi ceilalţi de** Max Frisch şi Teodor Mazilu (1994), **Soarele în muşuroi** de Antonio Gala (1994), **Văzătorule, nu fi un melc** de Matei Vişniec (1995), **Cu uşile închise** de Jean Paul Sartre (1997), **Întâlnire cu Nichita,** după Nichita Stănescu (1997), **Mistere medievale,** scenariu după texte din secolul al XIII-lea (1997), **Domnul Jourdain cel scrântit** de Mihail Bulgakov (1998), **Femeia în roşu**, după Mircea Nedelciu (1999), **Cum vă place** de William Shakespeare (2000), **Nu departe de Ygdrasill** de Paul Miron (2001), **La hogină,** spectacol în grai bănăţean (2001), **Diavolul şi Domnişoara Prym** după romanul lui Paolo Coelho (2003), **Pentru Louis de Funés** de Valere Novarina (2004) – T.N. Timişoara

Ligeti, Iosif: Peştişorul de aur după A.S. Puşkin (1950), **Pitac şi Pităcel** de Nicolae Gherghineţ (1951)- T. Luceafărul, Iaşi.

Lohinski, Loránd (1925, Târgu Mureş): **Conul Leonida faţă cu reacţiunea** de I.L. Caragiale (T. Maghiar de Stat, Timişoara, 1984)

Lucian, Ion: Prietenii ei de Viktor Rozov (1956), **Cocoşelul neascultător** de Ion Lucian (1956), **Harap Alb** de Ion Creangă (1957), **Răzbunarea lui Cupidon** de Eugene Labiche (1991) - T. Municipal/Bulandra. **Hoţul sentimental** de Tudor Popescu (T. Evreiesc de Stat, 1989), **Cenuşăreasa** (1984) – T. Ion Creangă. **Doctorul Minune** de Hristache Popescu (T. Nottara, 1995). **Faţă-n faţă cu o hoaţă** de Ion Lucian (1990), **Nu treziţi un copil care visează** de Eugene Ionesco (1990), **Ce ore avem? Vesele!** de Ion Lucian (1996) - T. Excelsior, Bucureşti. **Scaiul** de Georges Feydeau (1997) – T. Sică Alexandrescu, Braşov. **Nebuniile iubirii** de Dan Tărchilă (1996) –T. George Ciprian, Buzău. **Covorul femecat** de Alberto Avilla (1995) – T.N. Cluj Napoca.

LUNGU, **Dana: Lecţia** de Eugene Ionesco (T. George Bacovia, Bacău, 2001) Absolventă a şcolii de la Târgu Mureş, Dana Lungu a construit admirabil spectacolul cu **Lecţia** de Ionesco, dar pe o idee greşită.. Textul este perfid: pare povestea unui prsihopat, dar este o "tragedie a limbajului". Jucată în cheie realist psihologică, textul cade în fapt divers: un Profesor nebun, criminal în serie care îşi asasinează elevele pe care le meditează. Este capcana încercării de a explica "absurdul" pe care Dana Lungu nu ştie să o evite de vreme ce totul capătă concreteţe realistă, de la interpretare, la decor şi lumini. Totuşi, **Lecţia** nu este o dramă realistă ci o farsă tragică. Farsa omului care nu mai vorbeşte ci este vorbit de cuvinte. Este drama delirului verbal, a cuvintelor care forfotesc, se învălmăşesc, se dezmembrează, fiind periculoase prin acumulare şi derivaţie. La urma urmei, Eleva nu este ucisă de Profesor ci, într-un fel ce rămâne să ni-l imaginăm, de cuvintele fără sens ce ţâşnesc din gura lui. La Dana Lungu, o piesă ne-realistă, ba chiar violent antirealistă despre care nu vom putea afirma niciodată, cu certitudine că este purtătoarea vreunui mesaj (deşi toţi regizorii s-au simţit datori să-i anexeze unul), devine un spectacol stanislavskian. Noroc că Daniela Vrânceanu (Eleva) aduce o anume transparenţă suprarealistă."

LUPAŞCU, **Vitalie** (1971, Ungheni, Basarabia): **Emigranţii** de Slawomir Mrožek (Studioul Casandra, 1996), **Şopârla** de Aleksandr Volodin (Compania Puck, Sibiu), **Azilul de noapte** de Maxim Gorki (T. Radu Stanca, Sibiu)

LUPU, **Adrian** (1940 - 2000): **Domnul Puntilla şi sluga sa Matti** de Bertolt Brecht (1976), **Frank al cincilea** de Friederich Durrenmatt (1979, în colaborare cu Magdalena Klein), **Avram Iancu** de Lucian Blaga (1979), **Maica cea tânără** de Emil Isac (1979, în colaborare cu Magdalena Klein), **Boccet vesel pentru un fir de praf rătăcitor** de Sütö Andras (1980, în colaborare cu Magdalena Klein), **Domnişoara Nastasia** de G.M.Zanfirescu (1980), **Ţarul Ivan îşi schimbă meseria** de Mihail Bulgakov (1982, în colaborare cu Magdalena Klein), **Unchiul Vanea** de A.P. Cehov (1983), **Cine-i soţul meu** de William Somerset Maugham(1991), **Jurnalul unui ticălos** de A.N. Ostrovski (1991), **Libertate la Bremen** de Rainer Werner Fassbinder (1991), **Transfer de personalitate** de Dumitru Solomon (1992), **Dubla nestatornicie** de Marivaux (1992), **Jacques şi stăpânul său** de Milan Kundera (1993), **Doctor cu de-a sila** de Molière (1993), **Vizita bătrânei doamne** de Friederich Durrenmatt (1994), **Credinţă, dragoste, speranţă** de Odon von Horwath (1996), **Celestina** de Fernando de Rojas (1997), **La umbra vântului** de Paul Emond (1999) – T. Dramatic, Galaţi. "Preferinţele regizorului, întors în patrie după 1990, se îndreaptă spre orizontul literar francez (Molière, Diderot, Marivaux). Îl corectează discret pe Marivaux pentru scepticismul său din **Dubla nestatornicie.** Cuplul travestit Sylvie-Arlequin pare să se rupă în configuraţii duble (Sylvie/Prinţul

şi Arlequin/Flaminia), dar nu a fost decât un coşmar al celor doi îndrăgostiţi, ne sugerează, optimist Adrian Lupu în scena finală. Delicată apărare a poeziei sentimentelor. Spectacolul, incert în prima jumătate, se înviorează spre final. Totuşi, Ioana Citta Baciu este distribuită prea târziu în rolul Flaminiei iar Cătălin Tudor Manea îşi închipuie că trebuie să "compună" rolul lui Arlequin cînd, de fapt, era suficient să îl joace. Alegoria străvezie a costumelor vorbeşte despre tranziţa tinerilor eroi de la inocenţă la vinovăţie, dintr-o lume a nevoilor şi sentimentelor simple, la existenţa sofisticată de la curtea princiară. Idee clară, nu constant susţinută. Magda Vernescu, încă studentă, promite un stil propriu cu candoarea ei din Sylvie. Mai alertă pare imaginaţia regizorală în **Doctor cu de-a sila** de Molière. Aici, o lume de clovni se agită într-o altă lume, de nebuni. Spectacolul are vervă, gagurile, ştiute, sunt foarte bine executate şi citate la locul lor, Grig Dristaru (Sganarelle) este în mare formă dar, iarăşi, Ioana Citta Baciu este victima unei erori de distribuţie, supralicitând caricatura unui personaj şi aşa "confecţionat" de regizor (Martine). "Trilogia franceză" a lui Adrian Lupu se încheie cu o meditaţie comică asupra relativităţii valorilor morale. În **Jacques sau supunerea** de Milan Kundera, după dialogul filozofic al lui Denis Diderot, sărăcia de idei şi de materiale a decorului (Mircea Râbinski) nu poate rivaliza decât cu urâţenia costumelor de vinilin. Nimic mai inoportun într-un text uşor, spiritual, agil. Doi experimentaţi actori ai teatrului gălăţean (Mihai Mihail/Jacques şi Eugen Popescu Cosmin/ Stăpânul) se sprijină cu nădejde pe un text în care balansul, de tip francez, între frivolitate şi profunzime este mereu cuceritor. Remarcabilă prin graţie, provocatoare, ca şi în apariţiile anterioare din Molière şi Marivaux – Veronica Păpuşă.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY

M

MANDRIC, **Emil** (1930-2000): **Puricele în ureche** de Georges Feydeau (1969), **Iubire pentru iubire** de William Congrave (1970), **Aceşti nebuni făţarnici** de Teodor Mazilu (1970) - T. Bulandra. **Ultima oră** de Mihail Sebastian (1972), **Vara trecută la Ciulimsk** de Alexandr Vampilov (1976), **Timp în doi sau Lapte de pasăre** de D.R. Popescu (1976), **Muntele** de D.R.Popescu (1977), **Garden Party** de Vaclav Havel (1994) - T. Tineretului, Piatra Neamţ. **Veneţia, mereu** de Virgil Tănase (1997) – Theatrum Mundi, Bucureşti. **Intrigă şi iubire** de Friederich Schiller (1995) - T. Valah, Giurgiu. "Emil Mandric face un spectacol al refrenelor: o succesiune de scene multiplicate şi de replici absurde cărora regizorul le găseşte o noimă. Dacă vrem, **Garden Party** este un fel de **Ascensiunea lui Arthuro Ui**. Diferenţa este că acest Arthuro Ui al lui Havel, este pitoresc şi guraliv. El îşi zdrobeşte adversarii printr-un debit demagogic incredibil. De aceea, cele mai bune scene din spectacol aparţin actorului Ion Muscă prin performanţele sale de dicţiune. Victorios, el se va încorona ca dictator într-o memorabilă scenă finală. Sigur, aluziile la un trecut comunist apropiat sunt explicative şi stângace, astfel că eşafodajul de idei al textului pare minor ca intensitate intelectuală. Piesa este, în oarecare măsură, depăşită. Face parte din primele compoziţii ale lui Vaclav Havel şi poartă uniforma teatrului absurd. Vom găsi în ea, de-a valma şi robotizarea comportamentelor şi incomunicabilitatea, protestul împotriva civilizaţiei tehnice, alienarea, angoasa şi tot ce mai lipseşte pentru că recordul acestui tip de teatru este suprema ambiguitate care visează la suprema cuprindere. Echipa de actori condusă de Emil Mandric (Constantin Ghenescu - o lichea afabilă cu reacţii onctuase şi ingenuităţi de parodie, Ion Muscă, Cristina Murgea, Cornel Nicoară, etc) este omogenă şi surprinzător de suplă."

MANOLACHE **Dinu** (1948, Bucureşti): **Două nunţi şi un divorţ** de Şalom Alehem (T. Evreiesc de Stat, 1996). **Trei nopţi cu Madox** de Matei Vişniec, (Teatrul de comedie, Bucureşti, 1997), **Desculţ în parc** de Neil Simon (T. Mic, 1997). "**Trei**

nopţi cu Madox este unul dintre textele programatice ale lui Matei Vişniec. Funcţionează perfect două dintre temele sale: inceritudinea frontierelor dintre real şi virtual şi terifiantul comic. Lucrează, asemenea lui Beckett din **Aşteptând pe Godot,** cu un personaj absent, acel Madox, despre care toată lumea vorbeşte dar nu se arată, a cărui ubicuitate (omul este văzut în mai multe locuri deodată) stârneşte uimirea, indignarea şi revolta clienţilor din barul lui Bruno. Proiectate într-un univers multiplu, fiecare este văzut cu o sosie a lui pe care doar în stare de graţie sau de fanatism o percepe. Farsa, reflexivă, este prevăzută cu două finaluri: unul criptic, mai pe gustul autorului, altul explicit, **pentru regizorii în căutare de efecte speciale.** Nu numai că suntem multiplicaţi la nesfârşit în lumi invizibile, dar trecem ignoranţi pe lângă propriile noastre versiuni, înarmaţi pentru o luptă pe viaţă şi pe moarte cu noi înşine. Nu este vorba doar de multiplicarea eului şi de perceperea schizoidă a personalităţii ci de intrarea în universuri virtuale impenetrabile, un fel de **intrare în oglindă** unde descoperim, fascinaţi, existenţe simultane. Dinu Manolache adaugă un Prolog cu fragmente din **Uşa** şi **Suflerul fricii** pentru că, într-adevăr, cum spune regizorul, despre frică este vorba în piesele lui Vişniec, dar o frică anume care produce **terifiantul comic** mai sus amintit. Prologul nu schimbă esenţial datele spectacolului, dar operează anumite redistribuiri. Spectacolul are pondere prin Dan Tufaru (Bruno), Gheorghe Dănilă (şoferul Sezar), Radu Bânzaru (Grubi) şi Delia Nartea (Clara). Este un Vişniec citit inteligent, cu o idee scenografică majoră (Adrian Mignea), care instalează în spaţiul cel mai potrivit povestea funambulescă a lui Madox. Este lumea privită pe gaura cheii, multiplicată la infinit, asemenea existenţelor multiple pe care le întrezăresc personajele."

MANU, **Sanda** (1933): **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian (Studioul Institutului de teatru, Bucureşti, 1955), **Tăunul** de A. Voinich (T.N. Iaşi, 1956), **Chiriţa în provincie** de Vasile Alecsandri (1963), **Pluralul englezesc** de Alan Ayckborn (1978) – T. Mic. **Trei generaţii** de Lucia Demetrius (1956), **O seară Alecsandri** (1961), **Lumea apelor** de Aldo Nicolaj (1964), **Patima roşie** de Mihail Sorbul (1965), **Năpasta** de I.L. Caragiale (1966), **Chiriţa la Iaşi** (1966), **Caragiale, dar nu teatru** (1970), **Bolnavul închipuit** de Molière (1975), **Capriciul** de Alfred de Musset (1978), **Cine nu aiurează, nu oftează** după Alexandru Macedonski (1979), **Priveşte înapoi cu mânie** de John Osborne (1980), **Bună seara domnule Wilde** după Oscar Wilde, muzica de Henri Mălineanu (1983), **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale (1984), **Cei din urmă** de Maxim Gorki (1991) – Studioul Casandra. **Să nu-ţi faci prăvălie cu scară** de Eugen Barbu (1971), **Căsătoria** de N.V. Gogol (1976), **Valiza cu fluturi** de Iosif Naghiu (1976), **Aventură în banal** /Mazilu-Băieşu- Solomon (1978), **Monolog cu faţa la perete** de Paul Georgescu (1979), **Cavou de familie** de Pierre Chesnot (1980), **O scrisoare pierdută** (1984), **Jocul ielelor** de Camil Petrescu (1985) – T. N. Bucureşti. **Mincinosul** de Carlo

Goldoni (1972), **Anunţ la mica publicitate** de Nina Ginsburg (1973), **Într-o singură seară** de Iosif Naghiu (1974), **Ferma** de David Storey (1977), **Luna dezmoşteniţilor** de Eugene O Neill (1981) – T. Bulandra. **Lângă poarta Brandemburg** de Eric Maria Remarque (1958), **Pygmalion** de G.B. Shaw (1959), **În noaptea asta nu doarme nimeni** de Florian Potra (1961), **Zizi şi formula ei de viaţă** de Sidonia Drăguşanu (1963), **Au fost odată două orfeline** de Eugen Mirea, muzica Henri Mălineanu (1966), **Acest animal ciudat** după A.P. Cehov (1967), **Frumoasă duminică de septembrie** de Ugo Betti (1968), **La ciorba de potroace** de Sergiu Fărcăşan (1969), **Crimă şi pedeapsă** după F.M. Dostoievski (1970), **Fire de poet** de Eugene O Neill (1981) – T. Nottara. **Alcor şi Mona** după **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian, muzica de Camelia Dăscălescu (1971), **Ciripit de păsărele** de Dinu Grigorescu (1978) – T. de Comedie. **Reduta** de Mircea Radu Iacoban (1976) – T.N. Iaşi. **Opt femei** de Robert Thomas (1965) – T. de Stat, Sibiu. **Vizita bătrânei doamne** de Friederich Durrenmatt (1964 – T. de Stat, Oradea. **Romulus cel Mare** de Friederich Durrenmatt (1967) – T. de Stat Oradea. **Sâmbătă la Veritas** de Mircea Radu Iacoban (1974), **Copii soarelui** de Maxim Gorki (1977) - T. N. Weimar. **Doctor fără voie** de Molière (T.N. Cluj Napoca, 2002) ."Fiica marelui actor al Teatrului Naţional Ion Manu, a fost de la început şi a rămas o adeptă a semnelor teatrale communicate prin actor, sau a ceea ce a numit **regie intensivă,** bazată pe adevăr, pe descoperirea resorturilor sufleteşti şi psihologice ale acţiunilor umane. Formată în anii 60, având colegi de generaţie, căutări şi frământări pe Lucian Pintilie, Radu Penciulescu, Valeriu Moisescu, Mihai Dimiu, salutând cu entuziasm chemarea la reteatralizarea teatrului formulată de Liviu Ciulei în 1956, Sanda Manu a rămas credincioasă şi vocaţiei de pedagog..." **(Ileana Berlogea).** Unde se află Sanda Manu, se naşte o şcoală de teatru. Pentru un timp s-a aflat la Timişoara pentru a monta **Visul unei nopţi de vară**, una dintre cele mai subtile parabole despre înşelătoarele chipuri ale iubirii. Cele două perechi (Lysander şi Hermia, Demetrius şi Helena) care se fac şi se desfac pentru a se închega la loc, amintesc de "jumătăţile" platoniene al Androginului iniţial care orbecăiesc una în căutarea celeilalte pentru a dobândi integritatea iniţială. În plus, Shakespeare se amuză să arate în ce măsură **ursitul** este un joc al hazardului şi cât de puţin suntem predestinaţi în iubire de vreme ce Puck, acest spirit spontan dar neglijent, poate schimba cele mai profunde sentimente doar inspirând parfumul unei flori magice. **Visul unei nopţi de vară** ascunde, ca păpuşa rusească, mai multe piese de teatru în una singură. Sanda Manu a găsit **piesa dinăuntrul piesei dinăuntrul piesei**, cum spunea Peter Brook, într-un **joc al dragostei şi al întâmplării,** acordând un spaţiu privilegiat perechilor rătăcitoare. A lăsat generaţia consacrată (Traian Buzoianu, Luminiţa Stoianovici, Daniel Petrescu, Bernd von Bomches) să se descurce, preferând să se ocupe de cei mai tineri (Ada Simionică, Alina Reus, Claudia Ieremia, Romeo Ioan, Ruslan Rotaru, Ion Rizea). Între ei, Sanda Manu se simte ca la

Institutul de Teatru din Bucureşti, printre studenţii săi, de unde şi aerul studenţesc al spectacolului. Termen pe care îl folosim în tot ce are mai pozitiv ca prospeţime şi stângăcie fermecătoare. Pornind de la decorul sărac al Emiliei Jivanov, până la interpretarea curată, cu accent pe dicţiunea impecabilă şi pe frumuseţea limbii. Spectacolul este polemic, textul – comprimat, imaginea austeră."

MARINESCU **Dragnea, Costin: Cocoşul de tablă** de Dan Rebreanu (1975), **Oamenii cavernelor** de William Saroyan (1976) - T.N. Târgu Mureş. **Cui îi e frică de Virginia Woolf** de Edward Albee, (1980), **Ordinatorul şi Zaibărul** de Paul Everac (1981) - Teatrul Alexandru Davila, Piteşti." Fantezia şi talentul inventiv al regizorului îşi spun din plin cuvântul la sfârşitul primei părţi a spectacolului. Cina lui Marin Druşcă se transformă într-un banchet pantagruelic. Accentul, mutat pe paharele cu zaibăr, apropie, surprinzător,**Ordinatorul** de **Salonul**, semnificând aceeaşi preocupare a autorului de a acuza îmbuibarea, tendinţa de acumulare." **(Valeria Ducea)**

MARIUS, **Alexandru** (1900, Focşani -) " Numit director al Teatrului de Stat din Arad a regizat 35 de piese şi a jucat multe roluri, fiind distins cu titlul de Artist emerit." **(Rodica Radu)**

MARINESCU, **Gheorghe/Goange** (1947, Râmnicu Vâlcea – 2001, Piteşti): **Nu ne naştem toţi la aceeaşi vârstă** de Tudor Popescu, **Cum se cuceresc femeile** de Woody Allan, **Stele pe cerul dimineţii** de Aleksandr Galin – T. Alexandru Davila, Piteşti, **Concurs de frumuseţe** de Tudor Popescu, **Revelion la baia de aburi** de Eldar Riazanov, **În larg** de Slawomir Mrożek – T. Anton Pann, Râmnicu Vâlcea. **Unchiul Vanea** de A.P. Cehov (1996) – T. de Nord, Satu Mare. **Intrigă şi iubire** de Friederich Schiller – T. Radu Stanca, Sibiu.

MAROSIN, **Mircea: Amphitrion** de Moliere (1966), **Jurnalul unui nebun** de N.V.Gogol (1966) . T. Bulandra

MASSIM, **Nicolae** (? – 1981, Bucureşti): **Cu Ţăndărică spre Mările Sudului** după Erich Kastner (1945, primul spectacol al Teatrului Ţăndărică), **Sperietoarea veselă** (1946), **Galoşul fermecat** (de G Matveev (1948), **O călătorie prin ţări minunate** de Vladimir Poliakov (1949), **Harap alb** de Ion Creangă (1950), **Pădurea fermecată** de Serghei Marşak (1951), **A fugit un tren** (1962), **Gulliver în ţara păpuşilor** (1966), **Papuciada** de Camil Petrescu (1967) - T. Ţăndărică. "Unul dintre fondatorii Teatrului Ţăndărică, a pus în scenă şi la teatrele naţionale din Bucureşti şi Iaşi şi a fost colaboratorul lui Nicolae Iorga la întemeierea Teatrului Ligii Culturale **(Cristian Pepino)**

MAZILU, **Răzvan** (1974, Bucureşti): **Dama cu camelii** după Alexandre Dumas, fiul (T.N. Bucureşti, 1996), **Vorbeşte-mi ca ploaia şi lasă-mă să te ascult** de Tennessee Williams (T. Odeon, 1996), **Nelinişte** după Casa Bernardei Alba de Federico Garcia Lorca (1999), **Coppelia** (1999) – Opera Română, Timişoara. **Îngerul albastru** (2001) – T. Odeon.

MAXIMILIAN, **Ion: Mitică Popescu** de Camil Petrescu (T. de Stat, Galaţi, 1964), **Aulularia** de Plautus (1965), **Ramura de măslin** după Aristofan (1965), R.U.R. de Karel Čapek (1967), **Soldatul Svejk** după Jaroslaw Hašek (1981) – T de Stat, Galaţi. **Nu va fi război în Troia** de Jean Giraudoux (1967), **Jucătorul de table** de Ion Coja (1983), **Lovitura** de Sergiu Fărcăşan (1968), **Diavolul la Boston** de Lion Feuchtwanger (1968), **Mascarada** de Mihail Lermontov (1972), **Studentul călător în rai** de Hans Sachs (1973), **Între noi doi n-a fost decât tăcere** de Lia Crişan (1973) -T. Dramatic, Constanţa. "Un experimentat om de teatru care a valorificat inteligent comedia lui Ion Coja. Cu diferenţieri de timbru mai accentuate decât oferă comedia însăşi, cu ralantiuri expresive în prima parte şi accelerări ale ritmului în actele doi şi trei, pe o subliniată tonalitate reflexivă, dramatică, poate prea dramatică, în dauna comicului." (**Constantin Paraschivescu**)

MĂNESCU, **Dan: Încurcă lume** de A de Herz (1983), **Frumosul cotidian** de Ion Bucheru (1985) – T. Mihai Eminescu, Botoşani. **La gura sobei sau Duhul lui Jack sau Îndrăgostiţii din Thesalia** de George Peele (T.Tineretului, Piatra Neamţ, 1985), **Dresură de porumbei** de Dumitru Dinulescu (T. de Stat, Turda, 1987): "Degajarea regizorului e vizibilă în scenele compuse cu imaginaţie, scoase uşor din perimetrul realului, câştigul de cauză fiind de partea farsei/.../ Ciudat, decorul, deşi e realizat de regizor, nu stimulează imaginaţia. (**Ion Cocora**)

MĂRGINEANU, **Ana** (1978, Bucureşti): **Cronici din toate zilele, cronici din toate nopţile** de Xavier Dürringer (Studioul Casandra, 2001), **Morţi şi vii** de Ştefan Caraman (T. Odeon, 2002), **Deşeuri,** după **Teatru descompus** de Matei Vişniec (Teatrul Luni, 2002), **Arăt bine azi** pe texte de Xavier Dürringer (Teatrul luni de la Green Ours, 2003), **89, 89, fierbinte după 89** de Ştefan Caraman, Ştefan Peca, Cristian Juncu, etc (T. Mic, 2004). " N-am înţeles cum acest text al lui Ştefan Caraman a ajuns pe scenă. El trebuia să rămână în paginile volumului de teatru pentru a fi, eventual, citit. Nu e nimic horror sau macabru ci pur şi simplu un caz de patologie psihiatrică" (**Irina Budeanu,** Morţi şi vii). "Spectacolul are forţă şi emoţie recompune stări foarte fragile, raporturi în cadrul unor cupluri foarte diferite care n-ar fi trecut rampa dacă regizoarea n-ar fi ştiut să lucreze cu colegii ei..." (**Cristina Modreanu,** Cronici de toate zilele...)

MÂNDRU, **Emil: Tache, Ianke şi Cadâr** de V.I. Popa (T. Radu Stanca, Sibiu, 1998). "E păcat că nimeni nu încearcă să înnoiască acest text în care toleranţa interetnică este tratată atât de abil şi delicat. Spectacolul nu se reţine decât prin fidelitatea anostă a reconstituirii. "

MÂNZATU, **Ion** (1954, Socariciu, Ialomiţa): **Comedia erorilor** de William Shakespeare, **Cum se jefuieşte o bancă** de Sami Fayard, **Fuga** de Mihail Bulgakov, **Ţara fericirii** de Tudor Muşatescu, **Cameristele** de Jean Gênet (1990-1995) - T. de Stat, Arad. **Trufaldino şi aiuritele fantasme** după Carlo Gozzi (1994), **Tinereţe fără bătrâneţe** de Petre Ispirescu (1995) - T. de marionete, Arad. **Gaiţele** de Alexandru Kiriţescu (1997) – T. Mihai Eminescu, Botoşani. "Regizorul a conceput evoluţia raportului dintre cele tre femei – surorile cameriste şi stăpâna lor – într-un mod care diferă de acela al vechilor reprezentări. Servele o maimuţăresc pe doamnă care, şi ea, se maimuţăreşte încercând să mimeze o *grande dame*. Se vede că acea cocotă de lux a fost cândva o biată cameristă. În acest fel, frustrarea cameristelor, pofta lor criminală de vindictă apar, oarecum, ca rime la maniera dominatoare a stăpânei. Ca şi în alte spectacole pe care le-a semnat la Arad, Ion Mânzatu se dovedeşte un om de idei care izbuteşte doar în parte să le dea o expresie artistică." **(Valentin Silvestru)**

MIERLUŢ, **Maria** (1939, Oradea): **Voinicii din Deltă** (T. de păpuşi Oradea, 1961), **Pui de om** de Victor Eftimiu (1977), **Poveste de iarnă** de Mihai Sin (1980), **Cârligate-mbârligate** (1982), **Cartea cu Apolodor** de Gellu Naum (1983), **Motanul încălţat (1984), Făt Frumos cel năsos** de I.L.Caragiale (1986), **Punguţa cu doi bani** de Ion Creangă (1997) – T. de păpuşi, Târgu Mureş. "Sunt reunite mici numere de recital, de virtuozitate păpuşărească. Interpreţii dau impresia că improvizează, construiesc păpuşi la vedere în faţa micilor spectatori, prefăcându-se că deconspiră cine ştie ce secret profesional, dar fără să spulbere nici o iluzie. Concertul broaştelor devine o performanţă, ca şi zborul Ciocănitoarei, personaj prin care marionete pe fir se alătură firesc celor pe ghenă. Creşterea bruscă a florilor, întinderea la proporţii uriaşe a vrejului dovleacului sunt efecte scenice sigure, vesele, surprinzătoare." **(Mihai Crişan)**

MERCUS, **Eugen** (1927, Bucecea/Braşov – 1998, Braşov): **Centrul înaintaş a murit în zori** de A. Cuzzani (1959), **A douăsprezecea noapte** de William Shakespeare (1961) – T. de Stat, Arad. **Passacaglia** de Titus Popovici, **Bumbury** de Oscar Wilde, **Şeful sectorului suflete** de Alexandru Mirodan (1963-1964), **Domnişoara Nastasia** de G.M.Zamfirescu (1964), **Muşcata din fereastră** de Victor Ion Popa (1968), **Critis sau Gâlceava zeilor** de Radu Stanca (1969), **Cine-l salvează pe Albert Cobb** de Frank D. Gilroy (1970) – T. N. Târgu Mureş. **Unchiul**

nostru din Jamaica de Dan Tărchilă (1972), **Vlad Ţepeş în ianuarie** de Mircea Bradu (1973), **Vrăjitoarele din Salem** de Arthur Miller (1973), **Curtea cu miracole** de Iacovos Kambanellis (1974), **Un fluture pe lampă** de Paul Everac (1975), **Gâlcevile din Chioggia** de Carlo Goldoni (1975), **Armistiţiu cu diavolul/Cititorul de contor** de Paul Everac (1976), **Trei surori** de A.P.Cehov (1977), **Da sau nu** de Alexandr Ghelman (1977), **A cincea lebădă** de Paul Everac (1978), **Pluralul englezesc** de Alan Ayckborn (1979), **Muntele** de D.R.Popescu (1980), **Jolly jocker** de Tudor Popescu (1980), **Turnul de fildeş** de Viktor Rozov (1982), **Pescăruşul** de A.P. Cehov (1983), **Echinocţiu de toamnă** de Dimitrie Roman (1984), **Hangiţa** de Carlo Goldoni (1986), **Locuinţa Zoikăi** de Mihail Bulgakov (1988), **Birlic** de Tudor Muşatescu şi Sică Alexandrescu după Arnold şi Bach (1988), **Balconul** de D.R.Popescu (1989), **Creşteţi vipere la sân** de Radu Iftimovici (1990), **Băieţelul tatii** de Sică Alexandrescu (1996) – T. Dramatic, Braşov. "Soldatul necunoscut şi soţia sa de Peter Ustinov popularizează mesaje de anvergură în ambalaje de larg consum. Este un compendiu de istorie a umanităţii înţeleasă ca istorie a războaielor: epocile de pace nu fac parte din istorie. O istorie a omenirii belicoase, începând din antichitate până în zilele noastre, de-a lungul căreia nu s-a schimbat nimic altceva decât tipul armelor. Etern rămâne omul de rând, târât în bătălii fără cauză, jertfit şi aruncat în anonimatul unei expresii tragică prin ea însăşi: soldatul necunoscut. Peter Ustinov, actorul-autor, ilustru militant pacifist, preferă o formulă comercială şi scrie o parodie în formula **războiului vesel.** Perspectiva cumplită asupra războiului din **Mutter Courage** de Bertolt Brecht este înlocuită cu una voioasă, vodevilistică. De fiecare dată, în orice epocă, din întâmplare sau din capriciu, din vanitate sau onoare, o nouă bătălie se declanşează. Victima acestor pasiuni este mereu acelaşi logodnic smuls de lângă iubita lui şi transformat în **erou necunoscut**. La fel se întâmplă în antichitaea romană, în evul mediu timpuriu, ca şi în timpul Revoluţiei franceze sau în primul război mondial. Alăturarea acestor scene de epocă devine, prin repetare, monotonă, pentru că autorul nu mai adaugă nimic nucleului epic iniţial, singurul centru de interes care se păstrează fiind defilarea de costume de epocă. Doar finalul aduce o lovitură de teatru şi aceasta previzibilă: **eroul necunoscut** refuză să mai moară. Eugen Mercus subliniază nota de parodie a evocărilor istorico-militare din text, dar sunt câteva scene bine lucrate cum ar fi disputa celor doi generali pentru două jumătăţi de soclu de statuie şi câteva roluri bine compuse."

MIHAIL, **Petru: Mireasa desculţă** de Sütö Andras şi Hajdu Zoltan (1955), **Câinele grădinarului** de Lope de Vega (1956), **Crângul de călini** de Al. Korneiciuc (1956), **Inelele de cositor** de Tamara Gabbe (1957), **Omul cu mârţoaga** de George Ciprian (1958), **O chestiune personală** de Aleksandr Stein (1958),

Cântecul lebedei de A.P. Cehov (19599, **Piatra din casă** de Vasile Alecsandri (1959), Sfârşitul escadrei de Al. Korneiciuk (1960) – T. Dramatic, Constanţa

MIHALACHE, **Andrei** (1957, Bucureşti): **Nu sunt Turnul Eiffel** de Ecaterina Oproiu (1983) **Piatra din casă** de Vasile Alecsandri (1984) - T. N. Cluj Napoca. **Căsătorie cu bucluc** după Vasile Alecsandri (1985), **Gaiţele** de Alexandru Kiriţescu (1985), **Jolly Jocker** de Tudor Popescu (1986), **Oedip** după Eschil şi Sofocle, în colaborare cu Dominic Dembinschi (1987, **Sânziana şi Pepelea** de Vasile Alecsandri(1987), **Orice naş îşi are naşul** de I.D. Şerban (1988), **Macbeth** de William Shakespeare (1990), **Târfa cu respect** de Jean Paul Sartre (1990), **Napoleon era fată** după Margaret Mayo (1991) **Trei jobene** de Miguel Mihura (1995), **Căsătoria** de N.V. Gogol (1996)– T. Dramatic, Constanţa. **Sinucigaşul** de Nikolai Erdman (T. de Nord, Satu Mare, 2003). **Top secret** de Marc Camoleti (T.N. Târgu Mureş, 1992). "Andrei Mihalache nu caută actualitatea lui Alecsandri ci spectacolul Alecsandri. Un spectacol gândit şi simţit ca o stare de joc, ca o sursă de voioşie. Întocmai ca în **Nu sunt Turnul Eiffel,** descoperă în **Piatra din casă,** mai întâi spectacolul, forma acestuia şi, abia după aceea semnificaţia, tema, morala. Impresia este de gratuitate, de joc în sine, de supralicitare extremă a efectelor, de avalanşă de efecte/.../ În arta de a scorni, regizorul este neobosit, actorii sunt neobosiţi, pofta de joc (de joacă) este neîntrecută. Într-un fel, în **Piatra din casă** până şi neîmplinirile au haz, căci, în spatele lor, regizorul există cu intensă participare. **(Ion Cocora)**

MILETINEANU, **Gheorghe: Bietul meu Marat** de Alexei Arbuzov (1968), **Act veneţian** de Camil Petrescu (1972), **Georges Dandin/Soţul păcălit** de Molière (1973), **Omul care...** de Horia Lovinescu (1973) – T. de Stat, Arad. **Timon din Atena** de William Shakespeare (1993) – T. Dramatic, Galaţi. " Reprezentaţia acuză lipsă de comuniune între personaje, un joc actoricesc fără aplomb, liniar, fără fantezie şi ritm. Lucrurile se schimbă simţitor în partea a doua. Aci, faptele şi situaţiile intră într-un mecanism de semne şi organizare scenică mai complicat şi dezinvolt mişcat, regia lucrează cu elemente de comedie bufă inteligent ordonate ..." **(Ion Cocora,** Georges Dandin)

MILITARU, **Sorin** (1964, Brăila): **D-ale carnavalului** de I.L. Caragiale (Studioul Casandra, 1998), **Livada de vişini** de A.P. Cehov (Studioul Casandra, 1999), **Genocid sau Ficatul meu e fără rost** de Werner Schwab (Studioul Casandra, 1999, Teatrul Odeon, 2000), **Salonul nr. 6** de A.P. Cehov (Teatrul Maria Filotti, 2001), Brăila. **Şefele** de Werner Schwab (2002) - Teatrul Act. **"Genocid** este este o piesă despre destinul tânărului muzician Herman, un ratat genetic cu ereditate abisală. Personajul, interpretat copios de Gavril Pintilie, este un mic Caliban epileptic, un

animal ţinut în lesă de autoritara sa mamă (Rodica Mandache), care îşi latră revolta, dar nu muşcă. Sunt abisuri sexuale pe care le explorează Werner Schwab şi Sorin Militaru, fişe de sănătate ale personajelor, care nu ne arată cât suntem de sănătoşi ci cât de bolnavi putem fi. Sorin Militaru posedă aparatul teatral necesar pentru a pune în scenă o idee. Ideea fiind, în acest caz că, într-o lume complet bolnavă, muzica este tot ce ne rămâne. Muzicianul Herman, asasinat, laolaltă cu vecinii de apartament, de un Dumnezeeu feminin (o **bătrână doamnă** interpretată, cu referinţe sinistre, de Coca Bloos), se ridică din morţi pentru a scârţâi la vioară muzica hirsută pe care o compune şi care îi seamănă. Frumosul şi Binele nu există, susţine Schwab. Ele sunt inventate prin dizgraţia definitivă a naturii. Sătui de categorii pozitive, de iubire şi eroism, de această plicticoasă şi încăpăţânată încercare a literaturii de a exalta Frumosul şi Binele, ni se oferă un fel de texte contestatare, preocupate, de regulă, de fiziologic. Este, în toate aceste încercări de demascare a literaturi, o regresie spre naturalism şi o îndepărtare de artă."

Mirea, Sorina: Dansul morţii de August Strindberg (1978) – T.N. Iaşi. "Sorina Mirea nu vine în acest decor (scenografia Dan Jitianu) cu soluţii şi mijloace teatrale care să asimileze şi să dezvolte semnele. Ea nu recreează o lume ci reproduce o lume" **(Ion Cocora)**

Misirianţu, Sorin (1969, Cluj Napoca): **Cerere în căsătorie** de A.P. Cehov (2000), **Queen of spades** de A.S. Puskin (2002 Trainspotting de Irvine Welsh (2004) – T.N. Cluj-Napoca. **A douăsprezecea noapte** de William Shakespeare (2000) – T. Dramatic, Baia Mare.

Mititelu, Cornel (1937, Baia Mare): **Iubire în septembrie** de Mircea Marian (T. Dramatic, Baia Mare, 1985), **Isprăvile lui Păcală** de George Baron (1995), **Povestea porcului** de Ion Creangă (1996) **Jertfa lui Petre** de Regina Maria (1997), **Mica vrăjitoare** de Ottfrind Preussler (1997) – T. de păpuşi, Baia Mare."Este adevărat, la un moment dat ninge pe scenă. Ninge şi a doua oară, la Veneţia, dar este vina regizorului şi, oricum, este o ninsoare metaforică: o mângâiere pe sufletele mântuite ale protagoniştilor. Actorul Cornel Mititelu construieşte un reportaj sentimental, comunicativ, fratern, ilustrativ şi comercial în doze suportabile."

Moldovan, Victor: Bădăranii de Carlo Goldoni **(1992), Tandem** de Pierre Chesnot (2000), **Anul viitor la aceeaşi oră** de Bernard Slade (T.N. Bucureşti, 2001): "Regizorul, el însuşi actor, ştie că în asemenea cazuri, succesul este al interpreţilor sau nu este deloc. Victor Moldovan practică o dialectică subtilă a disciplinei şi libertăţii. El controlează riguros, probabil cu ceasul în mână, ritmul şi

tempo-ul, dar este, în acelaşi timp, flexibil, îngăduind margini de manevră, iniţiative de detaliu de tip rubato..." (**Adrian Mihalache,** Tandem de Pierre Chesnot).

Motoi, George (1936, Arman/Caliacra): **Lada** de Ion Sava (T.N. Cluj Napoca, 1966), **Vlaicu Vodă** de Alexandru Davila, **Morişca** de Ion Luca (1993), **Paiaţa soseşte la timp** de Fănuş Neagu (1994), **Căutăm autor dramatic** de Marica Beligan (T.N. Bucureşti, 1995), **Profesorul de franceză** de Tudor Muşatescu (1996), **Blestemul sânzienelor** de Ion Bălan după **Casa de la miezul nopţii** de Fănuş Neagu (1997), **Gaiţele** de Alexandru Kiriţescu (1997), **Savarine cu rom** de Thanasis Papathanasiou şi Mihalis Repas (2001) - T. Maria Filotti, Brăila. **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian (2001) – T. Dramatic, Galaţi. **Dulcea mea doamnă, Eminul meu iubit,** după corespondenţa dintre Mihai Eminescu şi Veronica Micle (2002) - T.N. Bucureşti. "George Motoi s-a apropiat de Eminescu cu reverenţă, dar nu l-a ridicat pe un piedestal mitic ci a intrat cu migală, fineţe şi rafinament înlăuntrul poveştii de viaţă, moarte şi iubire a lui Eminescu şi a Veronicăi Micle" (**Irina Budeanu**)

Mucenic, Muşata: Căsătoria de N.V. Gogol (T. Dramatic, Braşov, 1980)

Mugur, Val/Valeriu (1902, Sinaia-1986, Bucureşti): **Amor sovietic** după Valentin Kataev de Tudor Muşatescu (1941), **Doi sergenţi** de Carlo Rotti (1942), **Raţa sălbatică** de Henrék Ibsen (1944), **Nu sunt vinovat** de Luigi Chiarelli (1944), **A opta nevastă a lui Barbă Albastră** de Alfred Savoir (1944) - T. Tudor Muşatescu. **Via Mala** după romanul lui John Knittel (T. Savoy, 1947), **Full de dame** de Igor Novello (1946), **Reţeta fericirii** de Mircea Ştefănescu (1946), **Pensiunea Watson** de Terence Rattigan (1945), **Femeia mută** de Anatole France (1946) - Teatrul Nostru. **Viaţa începe mâine** de Marc-Gilbert Sauvageon (Asociaţia Dramatică Dina Cocea-Radu Beligan, 1946). **Polyeucte** de Pierre Corneille, **Aproape de cer** de Julien Luchaire (T. Tineretului Prometeu, fondat de V.M., stagiunea 1944-1945). **O scrisoare pierdută** de I.L. Caragiale, spectacol inaugural (T. de Stat Valea Jiului, Petroşani, 1948), **O zi de odihnă** de Valentin Kataev (spectacol inaugural, T. George Bacovia, Bacău, 1948). **O noapte furtunoasă** de I.L.Caragiale (1951), **Escu** de Tudor Muşatescu (1952), **Bădăranii** de Carlo Goldoni (1952), **Tartuffe** de Molière (1953), **Unchiul Vanea** de A.P.Cehov (1954) – T.de Stat Valea Jiului, Petroşani. **Viforul** de Barbu Delavrancea şi **Mincinosul** de Carlo Goldoni (T. de Stat, Turda, 1966), **Răzvan şi Vidra** de B.P. Hasdeu (T.N. Târgu Mureş, 1966) **La Dame de chez Maxime** de Georges Feydeau (T.N. Cluj, 1968). " Meşteşugul său s-a manifestat cu precădere în registrul comic şi în piesele de cameră, cu puţine personaje, de esenţă lirico dramatică". (**Virgil Petrovici**)

MUNTEANU, **Cristian** (1936, Bucureşti): **Rapsozii lui Bogdan** de Ernest Maftei (T. Mihai Eminescu, Botoşani, 1959), **Inocentul** de Cristian Munteanu (1977), **Cine a fost Adam** de Leonida Teodorescu (1978), **Alexandru Lăpuşneanu** după Alexandru Negruzzi (1979) – T.N. Bucureşti. **Oceanul** de Aleksandr Stein (T.N. Târgu Mureş, 1963), **Interviu** de Ecaterina Oproiu (T. Municipal, Ploieşti, 1985), **Iarna când au murit cangurii** de Sorin Holban (T. Giuleşti, 1986), **Maria norilor** de Odyseas Ellitis (T. Nottara, 1987), **Prima anchetă** de Cristian Munteanu (1976), **Oraşul viitorului** de Horia Lovinescu (1981) - T. Bulandra. **Între rai şi iad** de Sebastian Ungureanu (T. Evreiesc de Stat, 1997).

MUNTEANU, **Domniţa (1938, Lugoj): Vicleniile lui Scapin** de Molière (1978), **Plicul** de Liviu Rebreanu (1984) – T. de Stat, Oradea. **Proiectul Simaciu** de Ion Bucheru (T. de Nord, Satu Mare, 1986).

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

N

NACU, **Cristian: Iluzia optică** de Dumitru Solomon. "Restituie atmosfera fantastic-absurdă a piesei fără a fi neapărat o izbândă regizorală"

NAUM, **Cătălin: Emigranţii** de Slawomir Mrożek (1997)- T. de Comedie. **Stâlpii societăţii** de Henrik Ibsen (1995) – T. Maria Filotti, Brăila.

NEGREANU, **Dinu: Rădăcini adânci** de James Haw (1947), **Râs şi lacrimi** de Serghei Mihalkov (1948), **Moartea unui comis voiajor** de Arthur Miller (1959), **Dacă vei fi întrebat** de Dorel Dorian (1959), **Menajeria de sticlă** de Tennessee Williams (1960), **Regele şi câinele** de Spiros Melas (1961), **Al patrulea** de Vadim Korostiliev (1961), **Camera fierbinte** de Alexandru Ştefănescu (1962), **Kean** de Jean Paul Sartre (1967), **Poetul şi revoluţia** de Vladimir Maiacovski (1967) – T.Bulandra

NEGRESCU, **Marian: Jacques sau supunerea** de Eugène Ionesco (1994), **Dropia** de Marin Sorescu (2003) - T. Elvira Godeanu, Târgu Jiu, "Comedia grotescă are, în montarea lui Marian Negrescu de la Târgu Jiu, o alură de dramă christică; fariseii din piesă îl răstignesc, la figurat, pe tânărul care nu se supune Tiraniei, precum şi pe bunicul care încearcă să-l apere. Fiinţe negre, tatăl, mama, bunica, sora, părinţii viitoarei logodnice, atentează cu violenţă la libertatea tinerilor şi le neagă dreptul de a alege /.../ Complicaţii mai anevoie de înţeles: exces de întuneric, abuzul de lumânări, natura devitaminizată a unor interpretări, reducţia slabă a umorului, pozele statice..." **(Valentin Silvestru).** "...a luat pâinea textului sorescian care aparţinea unui singur personaj şi a împărţit-o, creştineşte şi frăţeşte absolut tuturor actorilor care formează trupa stabilă a celui mai tânăr teatru profesionist din ţară./.../ Fragmentarea textului în mici calupuri frazeologice de trei-patru rânduri, a făcut ca fiecare idee să fie scoasă în evidenţă..." **(Valentin Taşcu)**

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NEGRY/Negri, **Gabriel** (1922,Caracal -2001,Constanţa): **Mioriţa** (Expoziţia Internaţională, Paris, 1937), **Nunta lui Krecinski** de Suhovo Kobâlin, **Georges Dandin** de Molière, **Menajeria de sticlă** de Tennessee Williams, **Omul cu mârţoaga** de George Ciprian, **Femeia mării** de Henrik Ibsen, **Răzvan şi Vidra** de B.P. Hasdeu, **Act veneţian** de Camil Petrescu, **Paharul cu apă** de Eugène Scribe (T. Tineretului, Piatra Neamţ, 1959 – 1974). " Coregrafia lui Gabriel Negry simboliza exact şi cu mijloacele adecvate, taina crinului, relaţia ascunsă dintre răstignire şi întrupare. În crinul care vesteşte întruparea, exprimat plastic prin suprapunerea mîinilor ridicate, la punctul de joncţiune a două gesturi convergente al căror tipic vine de departe, ochiul, întors înăuntru, descoperă, într-un plan rămas dinadins dincolo de plastic, semnul crucii. Aşa că gestul dansatorului reproduce aproape întocmai gestul preotului care ridică potirul în uşile împărăteşti" (**Mircea Vulcănescu**, 1934. Cf. Cristian Livescu)

NELEANU, **D.D. : Nora** de Henrik Ibsen (**T. Nottara, 1956**). " Ne ducem cu interes la premieră, dar plecăm dezolaţi. Spectacolul nu se încheagă, e rece, de la un moment încolo, plat. Curios, luate pe cont propriu şi jucate, oarecum în afara montării, rolurile Krogstadt şi Rank au colorit dramatic puternic şi mister. E vorba de Liviu Ciulei şi G. Ionescu Gion". (**Valentin Silvestru**)

NICHIFOR, **Radu** (1970, Brăila): **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale (T. de Comedie, 2000), **Înapoi, eşti genial** după Ion Băieşu, **Marina** de Valeria Moretti (2003) – T. Maria Filotti, Brăila.

NICULESCU, **Irina** (1951, Bucureşti): **O poveste oarecare, joaca-ncepe la intrare** de Alecu Popovici (1976), **Povestea porcului** de Ion Creangă (1979)- T. de păpuşi Constanţa. **Cei trei oameni de zăpadă** de Milan Pavlik (1978), **Pescarul şi norocul său** de Anton Pann (1979), **Frumoasele pasiuni electrice** de Vladimir Simon (1980), **Petruşka** după Igor Stravinski (1982), **Nu vorbiţi în timpul spectacolului** de Irina Niculescu (1983), **Noul nostru vecin** de Vladimir Simon (1984), **Le soldat et la mort/Ivan Turbincă** de Ion Creangă (1984) - Théâtre de l'œil à Montréal, Canada. **L'Histoire du Soldat** de Igor Strawinsky cu Orchestra de cameră Boston Symphony (1985) -Compania Underground Railway, Boston. **Bread and Puppet Circus, The Hunger of the hungry and the hunger of the overfed** (1986) - Bread and Puppet Theater, Vermont, S.U.A, **Folungen** de Irina Niculescu şi Vladimir Simon (1988) - Riksteatret, Oslo. **L'oiseau de feu** de Gérald Chevrolet, muzica Igor Stravinsky, **Montagne de riz** de Gérald Chevrolet, **Juan Danien** de Horacio Quiroga, **Le Joueur du flute**, după o legendă germană, **Les Maitre de la Fôret** după poveştile din Luda, **Le Buisson ardent**, adaptarea istoriei lui Moise din **Vechiul Testament** (1990 – 2000) – Marionettes de Geneve. Irina Niculescu este

preocupată de capacitatea păpuşii de a exprima în mâna actorului, condiţia umană. În construirea semnelor teatrale este atrasă în mod deosebit de marionetele mici /.../ În contrast cu păpuşile mari şi măştile colorate creând atmosfera pestriţă şi veselă a bâlciului, ele imprimă reprezentaţiei un ritm dramatic... Rănit, Petruşka iese din convenţie, din mica scenă, neîncăpătoare parcă pentru marea lui suferinţă, şi se îndreaptă, uimit, spre public, după care se frânge, inert, printre picioarele actorilor. Scena degajă un sentiment pur şi delicat, marcând momentul când marioneta capătă însuşiri omeneşti." **(Ludmila Patlanjoglu).**

NICULESCU, **Margareta** (1926, Bucureşti): **Ţăndărică în ţara Zăpezii (1953), Umor pe sfori (1954), Mâna cu cinci degete (1958), Punguţa cu doi bani** de Ion Creangă (1959), **Cartea cu Apolodor** de Gellu Naum (1962), **Eu şi materia moartă** (în colaborare cu Ştefan Lenkisch, 1964), **Cele trei neveste ale lui Don Cristobal** de Federico Garcia Lorca (1965), **Cabaretissimo** (în colaborare cu Ştefan Lenkisch (1969), **Ninigra şi Aligru** de Nina Cassian (1971), **Sânziana şi Pepelea** de Vasile Alecsandri (1974), **Făt Frumos din lacrimă** de Mihai Eminescu (1982) – T. Ţăndărică. "Regizor, director şi profesor, este cea mai importantă personalitate a teatrului de păpuşi românesc din perioada 1945-1984 şi una din cele mai importante personalităţi ale genului pe plan mondial. Numeroasele sale iniţiative de importanţă mondială (festivaluri, congrese, publicaţii ca revista **Puck,** etc) au avut o influenţă deosebită asupra dezvoltării artei păpuşereşti..." **(Cristian Pepino).** " **Umor pe sfori,** debutul regizoral al Margaretei Niculescu din 1954, inaugurează spectacolul de varietăţi pentru adulţi. Virtuozitatea în imitarea actorilor, depăşeşte limitele accesibile oamenilor. Virulenţa satirei, anvergura viziunii caricaturale, ritmul diabolic al jocului, sunt elemente prin care sfărâmă tiparele moştenite de la naturalism. Ameţitorul **rock** dansat pe catalige din arcuri spiralate e doar o mostră. **Povestea porcului** (1956), a uimit prin impactul dintre poezie şi fantastic, pe de o parte, prin luciditate ironică pe de alta. Spectacolul descoperă unitatea dintre ficţiune şi adevăr şi construieşte primele metafore materiale, una dintre inovaţiile cele mai preţioase ale regizoarei. În **Mâna cu cinci degete** (1958), alte surprize: evadarea din **cutia cu păpuşi**, locul de joc devenind mobil dar şi eliberarea de tirania textului, imaginea scenică fiind chemată să spună totul. Prin **Cartea cu Apolodor** (1962), cucereşte pentru scenă un teritoriu rezervat poeticului, găsind mijloacele care să exprime inefabilul, abstractul. Pe alt plan, **Eu şi materia moartă** introduce o nouă formulă de reprezentaţie de tip **one man shaw.** Totodată sunt abolite vechile convenţii, încetăţenindu-se una nouă, convenţia fanteziei fără hotare. " **(Sanda Diaconescu)**

NISTORICĂ, **Gabriela: Capra cu trei iezi** de Ion Creangă (1992), **Rază de soare** de Al.T.Popescu (1998) - T.de păpuşi Vasilache, Botoşani.

NIKOLOV, **Perveli Vili** (1957, Bulgaria): **Cu uşile închise** de Jean Paul Sartre (1998), **Aşteptând pe Godot** de Samuel Beckett (1998), **Cine ajunge sus la fix** de Dumitru Solomon (1999) – T. Naţional, Iaşi. **Bădăranii** de Carlo Goldoni (T. Mihai Eminescu, Botoşani, 1999). **Zăpezile de altădată** de Dumitru Solomon (2001), **Conul Leonida faţă cu reacţiunea** de I.L.Caragiale (2003) – T. Valah, Giurgiu. "Atât interpretul (Remus Archip/Contele Ricardo) cât şi regizorul, par să fi uitat că domnul Goldoni refuza categoric jocul excentric şi îi displăceau alunecările în grotesc şi trivialitate dorind să impună prin reforma lui, fizionomii firești cât mai apropiate de natură. El pleda pentru comedia gravă, pentru un teatru plin de nobleţe care să rafineze gustul." (**Ştefan Oprea**)

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

O

Olteanu, Ion (1912, Fărăgău, Mureş): **Daria** de Lucian Blaga (1941), **Cruciada copiilor** de Lucian Blaga (1942), **Îngerul a vestit pe Maria** de Paul Claudel (1943), **Pygmalion** de G.B.Shaw (1943), **Doamna Bovary** după Gustave Flaubert (1944), **Din jale s-a întrupat Electra** de Eugene O'Neill (1945), **Anna Karenina** după L.N. Tolstoi (1946), **O lună la ţară** după Ivan Turgheniev (1947), **Apus de soare** de Barbu Delavrancea (1962) - T. N. Cluj. **Vlaicu Vodă** de Alexandru Davila (1960)- T. George Bacovia, Bacău. **Unchiul Vanea** de A.P. Cehov (1964), **Luna dezmoşteniţilor** de Eugene O'Neill (1965), **Schimbul** de Paul Claudel (1967), **Portretul unei madone** de Tennessee Williams (1970), **Stana** după Ion Agârbiceanu (1973), **Eroii,** fragmente din dramaturgia lui Lucian Blaga (1974) – T. Nottara. **Bogdan Dragoş, Mira, Decebal, Mureşanu, Emmi, Histrion** de Mihail Eminescu (1973-1977) - T. Mihai Eminescu, Botoşani. **Occisio Gregorii în Moldavia Vodae tragedicae expressa** (T. de Stat, Oradea, 1978). "Ceea ce se remarcă în primul rând în creaţia regizorală a lui Ion Olteanu, este unitatea de concepţie şi de stil, regizorul situându-se printre promotorii teatrului poetic în spectacologia românească. Finalul activităţii sale este încununat de impunătorul ciclu al dramaturgiei eminesciene care vede pentru prima dată luminile rampei. Bun cunoscător al teatrului german, ucenic al unor importanţi regizori germani, multe dintre principiile preconizate de curentul expresionismului vor fi însuşite în mod creator". **(Ioana Mărgineanu)** "Domnia sa este un intelectual ardelean format în Germania unde a participat la experienţele regizorale ale celebrilor Heinz Hilpert, Erich Engel, Jurgen Fehling. Dl. Ionel Olteanu a tratat drama Dariei dincolo de un loc şi timp anume, înfăţişând-o într-un cadru abstract, cu decoruri geometrice şi luminaţie simbolică". **(Petru Comarnescu)**

Olteanu, Marius (1964, Cluj Napoca): **Dresoare de fantome** de Ion Băieşu, **Jacques sau supunerea** de Eugène Ionesco (T. Dramatic, Baia Mare), **Pescăruşul** de A.P. Cehov, **Şase personaje în căutarea unui autor** de Luigi Pirandello, **O**

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

noapte furtunoasă de I.L. Caragiale, **Zbor deasupra unui cuib de cuci** după Ken Kessey (T.N. Cluj Napoca, 1998), **Casa Bernardei Alba** de Federico Garcia Lorca (Academia de Teatru, Târgu Mureş, 2003).

Ottescu, Ioana: Ursul de A.P. Cehov (1955), **Aripă de rândunică** de Sütö Andras (1962) **Stricnină şi bicarbonat** de Ionel Hristea (1967) - T. Municipal/ Bulandra.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

P

Pal, Antal (1925, Târgu Mureş – 1999, Târgu Mureş): **Piroska es a Farkas** /Scufiţa roşie după Fraţii Grimm (1950), **Doctor fără voie** de Molière (1954), **Ianoş Viteazul** de Petöfi Sandor (1954), **Hary Janos** după Kodály Zoltan (1955), **Străjerul mării** de Mihai Stoian (1956), **Regele cerb** de Carlo Gozzi (1957), **Burghezul gentilom** de Molière (1961), **Punguţa cu doi bani** de Ion Creangă (1963), **Parodii** de Bajor Andor (1966), **Ivan Turbincă** de Ion Creangă (1968), **Bandiţii din Kardedome** de Thorbjorn Egner (1968) **Csongor şi Tunde** de Vorosmarty Mihaly (1972), **Sânziana şi Pepelea** de Vasile Alecsandri (1974), **Răţuşca cea urâtă** de H.C. Andersen (1974), **Baladă pentru şapte cerbi** de Nella Stroescu (1975), **Pasărea albastră** de Maurice Maeterlinck (1982), **Micul prinţ** de Antoine de Saint Exupery (1986), **Oh, Romeo, oh, Julieta** după Shakespeare (1995) – T. de păpuşi, Târgu Mureş. **Galoşul fermecat** de G. Matveev (1995) – T. de păpuşi, Braşov. "A pus în scenă, numai la teatrul din Tîrgu Mureş, 124 spectacole, devenind principalul animator al acestui teatru, cel care i-a conturat direcţia estetică". **(Cristian Pepino)**

Paraschiv, Valeriu: Întoarcerea fiului risipitor de Alexandr Vampilov (T. Nottara, 1978), **Cuibul** de Tudor Popescu (T. Tineretului, Piatra Neamţ, 1979), **Morişca** de Ion Luca (1986), **Dulcile, amare bucurii** de Dina Cocea (1986) - T. Dramatic, Galaţi. **La un pas de fericire** de Petre Sălcudeanu (T. Nottara, 1987). "Soluţiile pline de fantezie pe care le descoperă Valeriu Paraschiv, într-o colaborare dusă pînă la identitate cu scenograful Sică Rusescu, adesea, efecte în sine, nu acoperă cea mai importantă dimensiune stilistică a piesei lui Alexandr Vampilov, tradusă în română cu titlul **Întoarcerea fiului risipitor:** echilibrul inefabil dintre bine şi rău, tragic şi comic. **La un pas de fericire,** o încercare a prozatorului Petre Sălcudeanu în dramaturgie, este o suită de dialogori fără conflict. S-ar putea spune că autorul este preocupat de situaţia femeii contemporane, dar asta doar pentru că personajele sunt femei. Într-o încăpere - o dezolantă şi bătrânicioasă imagine

scenografică aparţinând lui Teodor Ghimeş - locuiesc protagonistele: Cleo, doctoriţa, Vali, profesoara de engleză aflată în concediu medical şi Silvia, personajul în care Petre Sălcudeanu a investit cele mai mari speranţe. Destine paralele care se intersectează pe porţiuni mici şi anume când se întâlnesc în aceeaşi cameră. Vali, cea mai senină dintre ele are, nu ştim de ce, un picior fracturat şi se amuză cu declaraţiile de dragoste timide ale unui vecin de palier, mai vârstnic; Cleo îşi consumă un eşec profesional ratând o intervenţie chirurgicală, iar Silvia, conectată cu stângăcie la o metaforă a zborului frânt (cade la un examen de pilotaj), vorbeşte despre eşecul individual compensat de cel colectiv: succesul avionului românesc Rombac. În plus, un alt vecin de palier, Pompei, grosolan şi agresiv, are funcţia de a vorbi despre zonele mizerabile ale cotidianului. O "felie de viaţă" contemporană, s-ar zice, dar "felia" nu are miez. Petre Sălcudeanu este, şi de data aceasta, prozator, dar numai în ce priveşte descrierea moravurilor şi nu în coordonarea lor spre sens. Dacă autorul a oferit doar câteva personaje şi imagini din viaţa cotidiană, regizorul Valeriu Paraschiv, odată ce şi-a asumat riscul montării, era obligat să ia toate măsurile pentru a se salva pe sine şi actorii de la eşec. Pentru că este inadmisibil să urmăreşti timp de două ore trei actriţe tinere a căror vocaţie nu poate fi pusă la îndoială (Catrinel Paraschivescu, Mirela Comnoiu şi Victoria Cociaş Şerban) lăsate în voia propriei inspiraţii, străduindu-se să dea o noimă unor întâmplări în care sunt implicate cu de-a sila. Era necesară operaţia simplă de reexaminare a scenariului şi de re-dramatizare a lui din perspectiva scenei.

PASCAL, Mihai (1926, Brăila): **Tinereţea părinţilor** de Boris Gorbatov (1951) **Tania** de Alexei Arbuzov (1953), **O familie renumită** de Boris Romaşov (1955), **Gaiţele** de Al. Kiriţescu (1956), **Mincinosul** de Carlo Goldoni (1955), **Copacii mor în picioare** de Alejandro Cassona (1957), **Trei generaţii** de Lucia Demetrius (1958), **Ciu Yuan** de Go Mo Jo (1958), **Discipolul diavolului** de G.B. Shaw (1959) – T. Dramatic, Braşov. **Vară furtunoasă** de Vasile Luca (T. George Bacovia, Bacău, (1953), **Îndrăzneala** de Gheorghe Vlad (T. Mihai Eminescu, Botoşani, 1955).

PÂNZARU, Anatol: **Transfer de personalitate de Dumitru Solomon (1993), Hoţul cinstit** de Valeriu Butulescu (2003) - T.N. Bălţi. "Anatol Răcilă, directorul Teatrului Naţional din Bălţi, l-a descoperit pe Valeriu Butulescu, om de spirit cultivat, aforistician şi autor dramatic prea puţin cunoscut, poate şi datorită discreţiei sale exagerate ca literat. **Hoţul cinstit** sau **Veşnicie provizorie** este o parodie a actualităţii româneşti care alunecă în dramă funerară. La un prim nivel al lecturii, Valeriu Butulescu este un critic al societăţii româneşti contemporane. El alege cel mai defavorizat segment al populaţiei, pensionarii, pe care îi deplânge într-o comedie socială tragică, deviată, în spectacolul de la Bălţi, în poem funerar. Acţiunea se petrece într-un mic apartament de bloc în care îşi duc zilele (dacă şi le

mai duc, şi nu vorbesc, cumva, de pe lumea cealaltă) un bătrân şi o bătână ajunşi într-o stare de sărăcie ireală, conceptuală, ai putea spune. Pe lângă faptul că nu au ceai şi nici apă pentru ceai, femeia îi împleteşte bărbatului o pereche de ciorapi de lână fără lână. Valeriu Butulescu face apel insistent la acel **imediat,** de obicei neartistic, dar de efect spontan. Nu este vorba numai de sărăcia lucie, dureros resimţită de spectatorii de dincolo şi dincoace de Prut, dar şi de acroşuri mai puţin elaborate ("ce, noi avem guvern, poliţie, administraţie?", etc) ce stârnesc admiraţia spontană, dar superficială a spectatorilor. Superficială pentru că nu este o reacţie estetică ci una socială. Spectacolul lui Anatol Pânzaru se bazează, în bună măsură, pe acest palier al textului şi pe doi redutabili actori de tip realist: Vitalie Todiraş (Bătrânul, văzut din exterior) şi Eufrosina Ureche, prematur distribuită în Bătrâna, dar cu reacţii nostime pe replică. Piesa despre sărăcie, deşi nu se încheie aici, se modifică în momentul când începe să vorbească vechiul Dulap de haine. Realismul critic, şi aşa relativ, trece, nu în suprarealism, ci direct în absurd. Mai mult (şi, oarecum pe contrasens), sărăcia absolută modelează caractere tari: hoţul venit să-i jefuiască pe cei doi pensionari, neavând ce fura, este atât de milos încât merge la piaţă şi le cumpără câteva chifle. Poliţistul sosit să-l aresteze este şi el cinstit: nu-l poate pune în cătuşe pentru că lucrează în alt departament. Disperarea hoţului profesionist, "cu studii la Jilava şi Gherla", e mare şi comică. Celelalte trepte ale comediei spre farsa tragică sunt atinse cu ajutorul costumelor şi, în final, al decorului, create de Petru Bălan. Câteva costume (Inspectorul/Victor Odagiu, un personaj din filmul mut, Controlorul/Ion Marcoci, un vag pederast ce provoacă incidente comice, Hoţul însuşi/Constantin Stavrat), trimit la universul circului şi al clovnilor unde se situează percepţia autorului însuşi. Într-adevăr, o bună parte din spectacol este **Hoţul cinstit** şi doar finalul **Veşnicie provizorie.** Ezitările exprimate de autor prin acest titlu dublu, sunt preluate şi de Anatol Pânzaru, astfel că vom asista, în final, la un poem tragic al morţii, după ce am crezut că ne prăpădim de râs la o comedie de actualitate: Cele două rame ale ferestrelor din fundal, coboară pe orizontală ca două cripte, în timp ce structurile interioare ale ramelor rămân în picioare ca două cruci. Revenim la senzaţia originară: pare că cei doi bătrâni sunt morţi demult iar povestea lor pare rostită de o străină gură, cum spune poetul. Pare că dulapul vorbeşte. Pare că este comedie dar e dramă. Acest pare, aceste ambiguităţi, aceste incertitudini, puteau fi mai provocatoare pentru regizor decât "certitudinile" realiste."

PELEANU, Daniela: Matca de Marin Sorescu (1996); **Paracliserul** de Marin Sorescu (1999), **O noapte furtunoasă** de I.L.Caragiale (1999) - T.N. Craiova. "**Matca**, piesa care a avut ca prim impuls al scrierii inundaţiile din 1970, aşadar un fapt de viaţă, documentar, este un tulburător poem dramatic despre viaţă şi moarte, o metaforă a triumfului speranţei umane asupra unui destin tragic, implacabil... O

şansă deosebită a spectacolului o constituie şi revenirea lui Vasile Cosma pe scena Naţionalului craiovean în rolul Tatălui." **(Natalia Stancu)** "În finalul alegoric imaginat de Daniela Peleanu, Paracliserul nu părăseşte numai viaţa ci şi limitele ei dintotdeauna. Tentativa de *intrare în rândul sfinţilor* se eliberează acum de elementele exterioare acestei vieţi, de scară şi de schele..." **(Delia Voicu)**

Penciulescu, Radu (1930, Bucureşti): **Mireasa desculţă** de Hajdu Zoltan şi Sütö Andras (în colaborare cu Valeriu Moisescu şi Dumitru Dinulescu, Studioul Casandra, 1955), **Liceenii** de Konstantin Tremiov (T.de Stat, Oradea, 1955), **Ultima generaţie** de Florin Vasiliu şi Vasile Niţulescu (T. N. Craiova, 1957), **Hanul de la răscruce** de Horia Lovinescu (T. Dramatic Galaţi, 1957), **Tudor din Vladimiri** de Mihnea Gheorghiu (T.N. Craiova, 1957), **Invazia** de Leonid Leonov (1957), **Poveste din pădurea aurie** de Aurel Avrigeanu (1958), **Idolul şi Ion Anapoda** de G.M. Zamfirescu (1958) **Ciocârlia** de Jean Anouilh (1958), **Mielul turbat** de Aurel Baranga (1958), **Aristocraţii** de Nikolai Pogodin (1959), **Montserrat** de Emanuel Robles (1959), **Poeţii lumii cântă pacea** (1959), **Momente şi schiţe** de I.L. Caragiale (în colaborare cu Dorel Urlăţeanu, 1959) – la Teatrul de Stat, Oradea, **Brigada I Cavalerie** de Vsevolod Vişnevski (T. Nottara, 1959), **Secunda 58** de Dorel Dorian (T. Nottara, Bucureşti), **Micul prinţ** după A. de Saint Exupery (T. Tăndărică, Bucureşti, 1960), **Prietena mea, Pix** de Victor Emil Galan (T. de Comedie, 1961), **De n-ar fi iubirile** de Dorel Dorian (1962), **Logodnicul de profesie se însoară** de Oldrich Danek (1962) – Teatrul pentru tineret şi copii, Bucureşti, **Oameni şi umbre** de Ştefan Berciu (T. Al. Davila, Piteşti, 1963), **Casa inimilor sfărâmate** de G.B. Shaw (T. de Comedie,1963), **Ocolul pământului în 80 de zile** de Pavel Kohout după Jules Verne (T. pentru tineret şi copii, Bucureşti, 1963), **Noaptea e un sfetnic bun** de Alexandru Mirodan (T. Bulandra, 1963), **Oricât ar părea de ciudat** de Dorel Dorian (T. Mic, 1964), **Doi pe un balansoar** de William Gibson (1964), **Spectacol Jacques Prèvert** (1965), **Richard al II-lea** de William Shakespeare (1966), **Tango** de Slawomir Mrożek (1967), **Baltagul** după Mihail Sadoveanu (1968) - la Teatrul Mic. **Vioara timpului fugar** de Aristide Charpentier şi Marcel Mayan (1967, Teatrul de Stat Ploieşti), **Dansul sergentului Musgrave** de John Arden (T. N. Târgu Mureş, 1969), **Woyzcek** de Georg Büchner (T. Tineretului, Piatra Neamţ, 1970), **Balul hoţilor** de Jean Anouilh, (T. Tineretului, Piatra Neamţ, 1970) **Regele Lear** de William Shakespeare (T.N. Bucureşti, 1970), **Vicarul** de Rolf Hochuth T. Bulandra,1972). În străinătate: **Revizorul** de N.V.Gogol (Nederlands Toneel, Gent, Belgia), **Ubu Roi** de Alfred Jarry (Festivalul de Teatru de la Nancy, 1976), **Tobe în noapte** de Bertolt Brecht (Soumen Kansallis Teatter, Helsinki, Finlanda, 1977), **Nadia** de Bernard Cuau (Riksteatern, Orebro Ensamblen, Suedia, 1978), **Călătorie magică** de Anna Lena Wastberg (Stokholm, Suedia, 1978), **Păcat că era o târfă** de John Ford (Pittsburgh, Pennsylvannia, SUA, 1978),

Livada de vişini de A.P. Cehov (Festivalul Niagara, Ontario, Canada, 1980), **Strigăt peste râu** de Stephen Poliakoff (Teatrul 23, Malmo, Suedia, 1980), **Smittan** de Borje Lindstrom (Riksteatern Orebro Ensamblen, Suedia, 1980), **Timon din Atena** de William Shakespeare (Suomen Kansallis Teatteri, Helsinki, Finlanda, 1981), **Joc de pisici** de Istvan Örkeny (Michigan, SUA, 1981), **Tatăl** de August Strindberg, Michigan, SUA, 1983), **Măreţia şi decăderea oraşului Mahagonny** de Brecht/Weill (Stokholm, Suedia, 1985), **Celălat Cioran** de Georges Banu (T.N. Bucureşti, 2002). "Dintotdeauna, el mi s-a părut un alter ego camusian, personaj etic indisociabil de istorie. De aceea, continui să-l văd în **Vicarul** (1972), marele său spectacol autoportret, căci niciunde nu l-am recunoscut mai mult decât în acest proces intentat neangajării în faţa barbariei şi în acest elogiu adus rezistenţei fără perspectivă de victorie. El îmi confirmă convingerea că Radu Penciulescu nu încarnează o viziune morală repliată asupra lui însuşi, ci o implicare completă, globală. El nu abandonează intransigenţa faţă de lumea ce continuă să-i suscite mânii şi repulsii: nimic nu-i e mai străin decât sacrificiul valorilor, decât rătăcirea derivei. **Regele Lear** (1970), la Teatrul Naţional, a marcat ruptura decisivă, căci, în spirit brookian, el se afirmă ca un om al schimbării. Penciulescu şi-a interzis imobilitatea într-o societate deja ameninţată de scleroză, agitată, atunci, de **Lear**, adevărată **bataille d'Hérnani:** apărători şi acuzatori se insultau violent în jurul spectacolului." **(Georges Banu).**

Piersic Jr. Florin (1968, Bucureşti) : **Zi că-i bine** de Will Calhoun (Teatrul Luni de la Green Hours, 2001), **Zaruri şi cărţi** de Tommy Mc Weeney (Teatrul Luni, 2001), **Toţi bărbaţii sunt curve** după David Mamet (Clubul Prometeus, 2002), **Sex, drugs, rock and roll** de Eric Bogosian (Teatrul Luni de la Green Hours, 2002).

Pintea, Adrian (1954, Bucureşti): **Comedia erorilor** de William Shakespeare (1991), **Romeo şi Julieta** de William Shakespeare (1993), **Demonii** după F.M. Dostoievski (1996), **Orfeu în infern** de Tennesee Williams (1995), Studioul Casandra, Bucureşti. **Thomas Beckett** de Jean Anouilh (1999) - T. Bulandra (1999), Barrymore de William Luce (Clubul Peometeus, 2002) " Barrymore/Adrian Pintea, vorbeşte spectatorilor cu dragoste şi disperare despre fericirea şi nefericirea de a fi actor. O face cu fervoare ludică. Stilul de joc este acela al ironiei şi autoironiei, tulburat de momente de tristeţe şi gravitate. El ne dezvăluie, dincolo de sclipici, sufletul chinuit al artistului. **(Ludmila Patlanjoglu)**

Pintilie, Lucian (1933, Bucureşti): **Explozie întârziată** de Paul Everac (1960) **Un strugure în soare** de Lorraine Hansberry (1961), **O singură viaţă** de Ionel Hristea (1962), **Proştii sub clar de lună** de Teodor Mazilu (1962), **Cezar şi Cleopatra** de G.B. Shaw (1963), **Copii soarelui** de Maxim Gorki (în colaborare cu

Liviu Ciulei, 1963), **Domnul Biederman şi incendiatorii** de Max Frisch (1964), **Inima mea este pe înălţimi** de William Saroyan (1964), **D-ale carnavalului** de I.L. Caragiale (1966), **Livada cu vişini** de A.P. Cehov (1967), **Revizorul** de N.V. Gogol (1972). - T. Bulandra. **Prinţesa Turandot** (1974) - Théâtre National Chaillot, Paris. **Pescăruşul** de de A.P. Cehov (1975), **Jacques sau supunerea** de Eugène Ionesco (1977), **Viitorul e în ouă** de Eugène Ionesco (1977), **Trei surori** de A.P. Cehov (1979), **Raţa sălbatică** de Henrik Ibsen (1981), **Astă seară se improvizează** de Luigi Pirandello (1987) – Théâtre de la Théâtre de la Ville, Paris. **Orestia** de Eschil (1979) – Festivalul de la Avignon. **Tartuffe** de Moliere (1984) – Guthrie Theater, Minneapolis. Spectacole de operă: **Rigoletto** de Giuseppe Verdi (1985), **Carmen** de Georges Bizet (1986) – Welsh National Opera, Cardiff. **Flautul fermecat** de W.A. Mozart (1989)- Festivalul de la Aix en Provence, Franţa. "Sfâşiere, nu în sensul obişnuit ci în acela de rupere, de *ecartelement* cum spunea Cioran, e termenul ce îl defineşte şi, în acelaşi timp, desemnează destinul lui Pintilie care, aparent, pare atât de refractar la dramă. **Sfâşierea** îl explică. /.../ Interdicţia de a lucra în România l-a marcat şi, evident, l-a mutilat. A fost gata să rănească mortal un artist în acelaşi timp internaţional şi profund local. Aflat mereu între o deschidere şi o înrădăcinare, Pintilie s-a prezentat, de la început, nu ca multiplu, ci ca dublu, sedus de tensiunea între ceea ce, aparent, se opune, se respinge. Cum să uit seara aceea când, împreună cu Andrei Şerban, asistam la un adevărat exerciţiu acrobatic căci Pintilie reunea într-un singur spectacol, grotescul lui Frisch şi lirismul lui Saroyan. Pe de o parte, **Biederman şi incendiatorii,** pe de alta, **Inima mea e pe înălţimi.** El însuşi se plasa sub semnul dublului, în mod egal atent la mizeria şi la poezia lumii. Făcându-le să coexiste în această reprezentaţie de debut, Pintilie ne furniza o primă schiţă de autoportret pe care spera că-l va putea împlini, în timp, practicând trecerea de la un registru la altul. Totul părea să se confirme căci, după descoperirea iniţială, el a alterat Caragiale şi Cehov, **D-ale carnavalului,** o adevărată baie de identitate naţională, şi **Livada cu vişini**, elegie de o puritate extremă, cristalină meditaţie despre **narcoza estetică**. Lui Pintilie îi este indispensabilă acea **coincidentia opositorum**, secole de-a rândul căutată de alchimişti împătimiţi. Viaţa îi va interzice tocmai această alternanţă care îl constituie. /.../ Pintilie aparţine acelei familii care a avut în Giorgio Strehler cel mai strălucit reprezentant, aceea a teatrului de artă. Familie, nu de revoluţionari, ci de reformatori. Familie care nu plasează teatrul în perspectiva unor radicale utopii exterioare, filozofice sau politice, ci caută să-l amelioreze din interior, să-l cureţe fără să-l sterilizeze, să-l critice fără să-l urască. Ei iubesc textele, ştiu să ajute actorii şi să parvină la acea calitate, pe atât de nobilă, pe cât de modestă, calitatea **artizanatului de artă**, cum spunea Strehler. /.../ Maeştrii teatrului de artă practică un teatru la persoana a III-a, ei se afirmă graţie personajelor şi textelor. Mărturisire indirectă.." **(Georges Banu).** "Mi se pare incontestabil că, punând în scenă **Prinţesa Turandot** la Théâtre National de

Chaillot, românul Lucian Pintilie resuscită, pur şi împrospătat, un mit imobil, reînviat de el în forma sa virginală. A actualiza un mit al Geei, Glia-mamă, Femeia uriaşă, reînviată cândva de Baudelaire, este, fără îndoială, o nobilă cutezanţă şi, dincolo de aceasta, o dovadă că mitul dăinuie, într-adevăr în noi înşine, nedezrădăcinat." **(Eugène Ionesco)**

Pitaru, Ioan: O noapte furtunoasă de I.L. Caragiale (1979), **De ce dormi, iubito** de Jos Wandeloo (1980) – Teatrul de Stat Turda. "Situaţiile de un comic copios provin din marcarea apăsată a rupturii dintre realitate şi aparenţă. /.../ inspirat pusă în pagină/...) Din această perspectivă, scena urmăririi lui Rică o consider de-a dreptul antologică. Semnificaţia depăşeşte sensul spaţiului de joc, ea vizează textul în profunzime. Dumitrache şi Chiriac sunt atât de orbiţi de aparenţa onoarei încât dau senzaţia că aleargă după o fantomă. Rică aleargă împreună cu ei, hazul e de nedescris căci, nu corpul delict (Rică) prezintă importanţă, ci năluca lui." **(Ion Cocora).** "Cineast, Ioan Pitaru este la primul contact cu scena, dar se simte responsabil pentru ceea ce citeşte. Temperează forţa frivolă a textului şi transformă farsa cuplului deteriorat prin vise deşarte, aspiraţii refulate şi adultere eşuate, într-o dramă a confortului, a fanteziei consumate şi a claustrării în faţa micului ecran. Este memorabilă, în întregime, scena serialului de televiziune când personajele virtuale de pe ecran, năvălesc în realitatea alterată a celor doi soţi din piesa lui Jos Wandeloo. Decorul propus de Clara Racz este metafora acestei claustrări în confort şi figurează un apartament - capcană cu două nişe în care se izolează cei doi soţi purtând, fiecare, pe cont propriu, monologuri mecanice, atent supravegheate de regizorul care le preia le sporeşte sensurile şi le prelungeşte în coşmar" .

Piteşteanu, Adriana: Tache, Ianke şi Cadâr de Victor Ion Popa (1990), **Fantoma cu bretele** după Oscar Wilde (1992) – T. N. Târgu Mureş

Pittiş, Florian (1943, Bucureşti): **Faţă în faţă cu lumea,** autori contemporani (1979), **Sugar City/Cum se numeau cei patru Beatles** de Stephen Poliakoff (1980), **Cântec despre mine însumi** de Walt Witman (1987), **Câinele grădinarului** de Lope de Vega (1988), **Meditaţiile Ritei** de Willy Russel (1990), **Black and White** de Keith Waterhose (1998) – T. Bulandra. " Povestea unei tinere coafeze (nu florărese), din proprie voinţă ajunsă în biblioteca unui profesor universitar de literatură (nu de fonetică) care îi va desăvârşi cultura metamorfozând-o într-o intelectuală veritabilă aminteşte, fără îndoială de **Pygmalion** de G.B. Shaw. Eroina, Galateea de sfârşit de secol XX, îşi concentrează toate resursele de inteligenţă şi sensibilitate pentru a deveni o femeie independentă, o femeie cultivată. Pentru că în cultură intuieşte ea valoarea absolută a libertăţii de opţiune, de acţiune, de raţiune /.../ O piesă bulevardieră inteligent asezonată cu elemente de istorie literară ce

flatează publicul cu un anume rafinament intelectual /.../ În conturarea personajului, Emilia Popescu etalează o adevărată jerbă de efecte scenice/.../ Dându-i replica la unisonul unei fine autoironii, Florian Pittiş se plasează într-un plan secund discret dar pregnant" **(Irina Coroiu)**

Popa, Cornel (1931, Pui, Hunedoara): **Don Carlos** de Friederich Schiller (1953), **Lena** de Ariosto (1974), **Castiliana** de Lope de Vega (1974), **Jocul dragostei şi-al întâmplării** de Marivaux (1975), **Bărbierul din Sevilla** de Beaumarchais (1976) – T.N. Bucureşti. **Ursul /Cerere în căsătorie** de A.P. Cehov, **Fete rătăcite** de Elsa Sheley (1953-1959) - T. Tineretului, Bucureşti. **Neisprăvitul** de Fonvizin (1976) – T. Nottara. **Despărţire la marele zbor** de Valeriu Anania, **Tache, Ianke şi Cadâr** de Victor Ion Popa, **Un loc pe terasă** de Mihai Ispirescu (1982 – 1985) – T. Ion Vasilescu, Bucureşti. **Plicul** de Liviu Rebreanu (1992), **Morişca** de Ion Luca (1993) – T. George Bacovia, Bacău. **Mult zgomot pentru nimic** de William Shakespeare (1983). **Joc de cărţi** de Donald Coburn (1994) - T. Ion Vasilescu, Giurgiu. " În ciuda bunei intuiţii pe care regizorul Cornel Popa a avut-o asupra piesei, el nu a fost ajutat pretutindeni de actori. Spectacolul abia dacă depăşeşte limitele mediocrităţii." **(Constantin Radu Maria,** Mult zgomot pentru nimic)

Popa, Letiţia: Avarul de Molière (1973) – T. Dramatic, Galaţi. **Vânătoarea regală a soarelui** de Peter Shaffer (1974) – T.N. Iaşi. **Regele Ioan** de William Shakspeare (1975) - Teatrul TV. "Impresia este că nu numai regia a abordat textul cu o anumită complicitate dar că şi interpreţii păstrează distanţă faţă de personaje: ei se menţin la o stare de joc duplicitar, deconspirând convenţia cu o subtilă ironie." **(Ion Cocora,** Regele Ioan)

Popescu, Marius (1926, Ploieşti): **S-a întâmplat la seceriş** de Arcadie Donos (1954), **Filumena Marturano** de Euardo de Filippo (1959) - T.Nottara. **Romeo şi Julieta** de William Shakespeare (1963), **Don Carlos** de Friederich Schiller (1970), **Mizerie şi nobleţe** de Eduardo Scarpetta (1973), **Tache, Ianke şi Cadâr** de Victor Ion Popa (1982) – T. Dramatic, Baia Mare. **Mielul turbat** de Aurel Baranga (1975), **Anecdote provinciale** de Alexandr Vampilov (1978), **Bădăranii** de Carlo Goldoni (1980), **Ultima întâlnire a cavalerilor Magnoliei albe** de Preston Jones (1981), **Milionara/O femeie cu bani** de G.B. Shaw (1987), **Omul care a văzut moartea** (1995), **Nota zero la purtare** de Virgil Stoenescu şi Octavian Sava (1996) – T. Maria Filotti, Brăila.

Popescu, Petre: Cuza Vodă de Mircea Ştefănescu (1973), **Misterioasa convorbire telefonică** de Virgil Stoenescu (1974) – T. Dramatic, Galaţi. **Tineri**

căsătoriţi caută cameră de Mihail Roscin (1977), **Infidelitate conjugală** de Leonid Zorin (1979), **Anchetă asupra unui tânăr care nu a făcut nimic** de Adrian Dohotaru (1981), **Trenurile mele** de Tudor Muşatescu (1985), **Omul cu mârţoaga** de George Ciprian (1989) - T. Bulandra. " După o stagiune încheiată, spectacolul a dobândit un nivel omogen şi o precizie de ceasornic. Interpreţii se impun prin profesionalitate şi respect faţă de text şi faţă de datele esenţiale ale montării lui Petre Popescu." **(Cristina Dumitrescu).**

Popescu, Sabin (1958, Timişoara): Cele două privighetori de Dumitru Solomon, după H.C.Andersen (T. Ion Creangă, Bucureşti, 1996), **Evenimentul** de Vladimir Nabokov (T. de Stat, Arad. 1996), **Şcoala ludică** de Ioan Groşan (T. Luceafărul, Iaşi, 1996). **Melania şi ceilalţi** de Alex Ştefănescu (1995), **Tango** de Slawomir Mrożek (1997), **Ce înseamnă să fii Onest** de Oscar Wilde (1999), **Pe muche de şuriu** după William Shakespeare şi Gheorghe Astaloş (2000) - T de Stat, Arad. **Livada de vişini** de A.P. Cehov (în colaborare cu Visarion Alexa, 2000), **La lilieci**, după Marin Sorescu (2003), **Angajare de clovn** de Matei Vişniec (2004) - T.N. Timişoara.

Popovici, Radu (1957, Bucureşti – 1999, Bucureşti): **O tragedie în neamul de păpuşi** de George Călinescu, **Lupul cu cizme** de Sofia Prokofieva, **Cine sapă groapa altuia** de Calistrat Costin după **Istoria hieroglifică** de Dimitrie Cantemir, **Marioara, Vasilache şi alţii** de Alecu Popovici, **Lagardere, tatăl şi fiul** de Robert Pillot, **Scufiţa roşie, Cenuşăreasa** după Charles Perrault şi Fraţii Grimm, **Şoricelul şi păpuşa** de Alecu Popovici (T. de animaţie Bacău, 1980-1986).

Popovici, Silvia: Treptele iubirii (T.N. Bucureşti,1977): **Treptele iubirii** este un titlu cum nu se poate mai potrivit pentru colajul scris, regizat şi interpretat de Silvia Popovici. În **trepte,** se dezvoltă ideea iubirii ca sacrificiu, nu ca simplă şi trecătoare plăcere. Alături de Silvia Popovici urcăm, pas cu pas, numeroasele trepte ale iubirii, de la plăcere la deznădejde, de la maternitate la iubirea deznădăjduită de patrie a Iphigeniei şi pînă la iubirea paternă ultragiată a Regelui Lear. Scena, la sol, este desemnată de câteva elemente decorative neutre: panouri dreptunghiulare, scaune, cuburi care nu ilustrează, dar determină ritmul spectacolului. Aşteptând să apară artista, te gândeşti la teatrul sărac preconizat de Tudor Arghezi, înainte de Grotowski: **Teatrul bun se joacă în faţa unei simple perdele trasă pe fondul unui perete gol.** Nu auzi cuvintele. E întuneric beznă, ca înainte de separarea apelor de uscat. Nimic mai potrivit pentru o scenă din **Matca** de Marin Sorescu. Pierzi din simţul auzului partea pe care o adaugi văzului. Dar Silvia Popovici răsplăteşte auzul arătând ceea ce nu se vede, desluşind neînţelesul. Ea vede apa care creşte, ca în potopul lui Noe interpretat de Sorescu. Scena se transformă pe loc în lumea

inundată. Aşează decorul cu ochii şi umple absenţa. Unde priveşte, răsar fiinţe, lucruri şi peisaje. Acoperită de ape, Irina, fiica, iubita şi mama din piesa lui Marin Sorescu nu mai poate face nimic altceva decât să salveze pruncul ridicându-l deasupra apei. Silvia Popovici e singură în scenă şi, totuşi, are în braţe un copil pentru că îi vorbeşte, dar auzul e secundar. **Se vede** doar apa care creşte şi braţele artistei proiectate pe un panou. Auzul vede cuvintele rostite pentru că, în teatru, nu există nimic din ceea ce nu se vede. Silvia Popovici, singură pe scenă, ne arată moartea fericită **a fetei fără zestre** a lui Ostrovski, jertfa preacurată a Julietei, asprimea Gonerilei şi blestemul cuţitului părintesc, nebunia suavă a Ofeliei şi trupul ei ca o petală de nufăr plutind pe o apă inefabilă. Actriţa păşeşte printre panourile inerte, le atinge cu privirea şi le însufleţeşte ca prin magie. Iubirea se transformă în jertfă şi din jertfă în moarte, dar prin moarte se consolidează. Şi ne gândim, acum, că singurele personaje tragice din teatrul lumii sunt femei. Bărbatul nu este invizibil dar se află numai acolo unde priveşte Silvia Popovici şi dispare când îşi ia ochii de pe el. Femeia trăieşte vocaţia sa tragică şi regeneratoare. Pot să nu placă interludiile comice din **Doi gemeni veneţieni** de Carlo Goldoni sau inadmisibila adaptare a lui Muşatescu după **Chiriţa** lui Alecsandri dar este cert că Silvia Popovici epuizează cu mijloacele teatrului tema iubirii dintre dragoste şi moarte, dintre Eros şi Thanatos. Recitalul său se fundamentează pe un bun gust al teatrului tragic care te înfioară şi te fortifică."

Puşcaş, Anca (1967, Bucureşti): Degeţica după H.C. Andersen (Teatrul de păpuşi, Timişoara, 1996). **Răţuşca cea urâtă** după H.C. Andersen (1997), **Legenda ciocârliei** după Vasile Alecsandri (T. Colibri, Craiova, 1998), **Silviana** de Anca Puşcaş (T. de păpuşi, Timişoara, 1999).

R

RADA, **Gheorghe** (1946, Bucureşti): **Pogoară iarna** de Maxwell Anderson (1973) - T. de Stat, Reşiţa. **Maşina de scris** de Jean Cocteau (1974), **Acum şi în cele din urmă** de Theodor Mănescu (1975), **Băiatul de aur** de Clifford Odets (1976)), **Sâmbătă, la Veritas** de Mircea Radu Iacoban (1976), **A douăsprezecea noapte** de William Shakespeare (1977) - T. Dramatic, Galaţi. "Dacă e drept că mobilul dramei lui Mio îl constituie convingerea că trebuie să demaşte pe aceia care i-au ucis tatăl, nedeosebindu-se întru nimic de **Hamlet,** ori dacă iubirea dintre Mio şi Miriamme redimensionează destinele tragice din **Romeo şi Julieta**, mecanismul ce guvernează personajele lui Maxwell Anderson ca şi întregul conflict, de altfel, este carecteristic secolului douăzeci /.../ Gheorghe Rada a realizat un bun spectacol, fără ezitări în punctarea unor confruntări de substanţă, dar, oarecum, riscant, căci orice ezitări intervenite la nivelul interpretării îl pot face inexpresiv şi lent. " **(Ion Cocora)**

RADU, **Rodica: Băiatul din banca a doua** de Alecu Popovici (1963), **Omul cu mârţoaga** de George Ciprian (1964), **O soare la mahala** de Costachi Caragiali (1966), **Doctor în filozofie** de Branislav Nuşici (1970), **Poveste neterminată** de Alecu Popovici (1971), **Doamna Ministru** de Branislav Nuşici (1975), **Noaptea încurcăturilor** de Oliver Goldsmith (1978) - T.N. Cluj Napoca. "Păstrând naivitatea vodevilului (**O soare la mahala**) în stilul mijloacelor filmului mut, accentuând satira îndreptată împotriva metehnelor cu care s-au războit mulţi dramaturgi români, a creat un divertisment generator de bună dispoziţie. Magda Tâlvan, într-o inedită apariţie de comedie muzicală, George Gherasim, într-un savuros şi inteligent construit rol de comedie, au susţinut un spectacol-lecţie pentru matineele şcolare."

RAFAEL, **George** (1920, Bucureşti – 1985, Bucureşti): **Ultimul mesaj** de Laurenţiu Fulga (1957), **Scandaloasa legătură dintre Domnul Kettle şi Doamna Moon** de J.B.Priesley (1960) **Cyrano de Bergerac** de Edmond Rostand (1964), **Scaunele** de Eugène Ionesco (1965), **Hipnoza** de Ştefan Berciu (1965), **O noapte**

furtunoasă de I.L. Caragiale (1966), **Miracolul** de Maxwell Anderson (1968), **Vijelie în crengile de Sasafras** de René de Obaldia (1969), **Bărbaţi fără nevastă** de Neil Simon (1969), **Omul care...** de Horia Lovinescu (1970), **O lună la ţară** de Ivan Turgheniev (1970), **Gaiţele** de Al. Kiriţescu (1972), **Ultima cursă** de Horia Lovinescu (1975), **Cinci romane de amor** de Teodor Mazilu (1978), **Jocul** de Ion Băieşu (1978), **Inele, cercei, beteală** după I.L.Caragiale (1979), T. Nottara. **Omul care face minuni** de Radu F. Alexandru (1981) - T. Nottara. "Cu predilecţie pentru tragicul aflat la confluenţa cu comicul, pentru permanenta asociere a celor două dimensiuni, George Rafael a pus în scenă numeroase comedii evitând tuşele prea pronunţate, satira prea puternică sau caricatura". **(Ileana Berlogea)** "Spectacolul lui George Rafael este inegal. Prologul şi epilogul aparţin altui stil decât al părţilor conţinute. Decorul (Mihai Mădescu) este derutant: manechinele unei perechi de miri multiplicate, răspândite în spaţiul scenei, nu spun nimic. Sau spun altceva." **(Virgil Munteanu)** "Intuind compoziţia aproape muzicală a piesei, regizorul a ştiut să pună accentul, nu atât pe dezbaterea problemei morale expuse, cât pe fluiditatea acţiunilor sufleteşti ce se materializează în replici, pe încărcătura emoţională a acestora". **(Constantin Radu Maria)**

Raicu, Mihai: La telefon, Taimirul de Aleksandr Galin (1948), **Cumpăna** de Lucia Demetrius (1949), **Cu pâine şi sare** de Lascăr Sebastian (1949) - T. Municipal/Bulandra. **Gaiţele** de Alexandru Kiriţescu (1976) - T.N. Târgu Mureş. **Văgăuna** de Ştefan Iureş (1979) -T. de Nord, Satu Mare. **Tentaţia** de Aurel Gheorghe Ardeleanu (1983) - T.N. Timişoara."Regizorul construieşte spectacolul prin actori şi pentru actori. Varianta de lectură e una realistă. Tema e precaritatea condiţiei individului. Mizanscena nu evită, însă, retorica şi linearitatea. Noroc cu interpreţii." **(Ion Cocora,** Tentaţia)

Rapaport, Otto: Puterea întunericului de L.N. Tolstoi (1961), **Orfeu în infern** de Tennessee Williams (1962), **Fata fără zestre** de N.A. Ostrovski (1964) - T. N. Cluj Napoca."Accentele regiei au fost puse pe momentele cheie, intensificând înfruntările dintre personaje, imprimând un ritm intens şi rapid, Scenografia lui Mircea Matcaboji, întunecată şi greoaie suibliniază, alături de regizor, unul din elementele decisive ale piesei. Şi anume fascinaţia ce o exercită asupra eroinei visul unei alte lumi." **(Rodica Radu)**

Răducanu, Miriam: Nocturne (T. Ţăndărică 1960-1970), **Maria Tănase şi alte portrete (1980), Pe teme de jazz** (Compania Orion Balet, Bucureşti, 1991), **Gente de Miriam (Milano, 1991), Caleidoscop-1999.** "Miriam Răducanu transformă în artă tot ce atinge. Ca un Prospero, ea dirijează şi generează artişti. Un curs de mişcare scenică poate deveni un uluitor spectacol ca acest fermecător

Caleidoscop – 1999. Miriam Răducanu are vocaţia unui **dincolo** exprimat cu uluitoare candoare. Şi o nostalgie a trecerii timpului care aminteşte de Giorgio Strehler. Suflul nefiinţei, curat, de aer, vibrează peste umorul mereu proaspăt, mereu cuceritor. În cele nouă secvenţe realizate cu studenţii Facultăţii de teatru de la Universitatea Ecologică - **Songuri** de Bertolt Brecht pe muzică de Kurt Weil, **Reportaj pe stradă** (muzica, Charlie Mingus), **La paradă** (muzica de Şostakovici), **Din Bucureştiul de altădată** (muzica, Jean Moscopol), **Scherzando** (muzica de Rossini), **În ritm de jazz** (cu Ella Fitzgerald şi Louis Armstrong), **Un vals de demult** (muzica, Şostakovici) şi **Copilărie** (la trompetă, Constantin Gheorghe – se demonstrează şcoala înaltă. **Etude,** în sensul cel mai elementar, devine iniţiere în limbajul muzical-coregrafic-teatral." **(Doina Modola)**

Răţescu, Mircea Radu (1920, Bacău): **Căsuţa cu ulcior** (1951), **Chilimoţ pleacă în pădure, Artiştii pădurii, Doctorul Aumădoare,** etc – T. de animaţie Bacău. "A înfiinţat actualul teatru de animaţie din Bacău şi a format primul nucleu al păpuşarilor băcăuani. A înfiinţat un teatru de păpuşi şi în Israel" **(Cristian Pepino)**

Repan, Alexandru: Underground după Maxim Gorki, **Thomas Becket** de Jean Anouilh (1995), **Vino la pod, iubita mea** de Kiszley Gabor (2001) – T. Nottara. **Încurcă-i, drace** după **Bădăranii** de Carlo Goldoni (1996)- Studioul Casandra. "Alexandru Repan a realizat un spectacol strâns şi coerent. Personajele interacţionează firesc şi dinamic în decorul elegant şi funcţional al lui Sică Rusescu. Regizorul a încercat o parodie a telenovelei, la marginea cabotinajului. Cel mai bine îi reuşeşste acest demers actorului Alexandru Repan însuşi. Ceilalţi încearcă doar să şi-l asume cu mai multă sau mai puţină siguranţă./.../ Adevărul este că miza piesei este prea mică pentru talente atât de mari, astfel încât acestea din urmă debordează cam fără rost." **(Adrian Mihalache)**

Reus, Emil (1932, Bucureşti – 1995, Timişoara): **Aristocraţii** de Nikolai Pogodin (1961, **Raţa sălbatică** de Henrik Ibsen (1970), **Despot Vodă** de Vasile Alecsandri (1971), **Discipolul diavolului** de G.B. Shaw (1975), **Goana** de Paul Ioachim (1982), **Ascensiunea lui Arthuro Ui poate fi oprită** de Bertolt Brecht (1983), **Anna Christie** de Eugene O'Neill (1992) - T.N. Timişoara, 1984). **Pădurea împietrită** de Robert Sherwood (T. de Stat Reşiţa. 1986). "Stând ferm la pupitrul de comandă, asigurându-şi adeziunea colaboratorilor, în primul rând al scenografei Doina Almăşan Popa, Emil Reus a construit un mare spectacol politic, de afişată teatralitate şi forţă de şoc, o montare elocventă şi mobilizatoare. Renunţând la stilistica şi canonul teatrului epic, potenţând, dimpotrivă printr-un modern şi accesibil cod de expresie, emoţia şi trăirea, regizorul şi-a atins din plin ţinta:

montarea, bogată în semnificaţii, are un patos al demonstraţiei, o ardoare, o febrilitate ritmată ce colorează intens expunerea didactică a cazului. Nu **efectul de distanţare** a fost scontat, ci participarea vibrantă a sălii". **(Mira Iosif)**

Robe, Camelia: Pe muche de cuţit, Testarium şi În largul mării de Slawomir Mrožek (1990) – T. N. Târgu Mureş

Rosenfeld, Rudy: Cântăreţul tristeţii sale de Osip Dimov (1983) – T. Evreiesc de Stat

Rusu, Vitalie (1941, Donduşeni, Basarabia): **Amintiri din copilărie** de Ion Creangă, **Actori de provincie** de C. Stamati-Ciurea, **O întâmplare cu haz** de Carlo Goldoni, **Odochia** de Ion Puiu, **Cum o mai duceţi cu fericirea** după Marin Sorescu, **Apa** de Dumitru Solomon.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

S

SACERDOŢEANU, **Virgil: Gaiţele** de Alexandru Kiriţescu (T. de Stat, Galaţi, 1956)

SADOVA, **Marietta: Maya** de Simon Gantillon (T. Liber, 1932), **Cântecul lebedei** de Ernest Enderline (T. Colorado), **Când se întâlnesc femeile** de Rachel Crothers (T. Nostru), **Am o idee** de Margareta Miller Verghi (T. Nostru), **Casa cu două fete** de Mircea Ştefănescu, **Joc de societate** de Fodor Laszlo, **Racheta spre lună** de Clifford Odets, **Femei din New York** de Claire Booth, **Femeile nu sunt îngeri** de Noel Coward, **Ochii care nu se văd** de Ion Igiroşanu - T.Comedia. **Scumpa mea Ruth** de Norman Krasna, **Îmi amintesc de mama** de John van Drütten, **Hellen, Tommy şi Joe** de Elliot Nuggent – T. Odeon. **Iaşii în carnaval** de Vasile Alecsandri (1953), **Apus de soare** de Barbu Delavrancea (1956 şi 1973), **Doctor Faust vrăjitor** de Victor Eftimiu, **Reţeta fericirii** de Aurel Baranga, **Ovidiu** de Vasile Alecsandri, **Un post rentabil** de A.N. Ostrovski, **Pescăruşul** de A.P.Cehov- T.N. Bucureşti. **Cei din urmă** de Maxim Gorki, **Pacea pe pământ** de Albert Maritz, **Livada de vişini** de A.P.Cehov, **Strigoii** de Henrik Ibsen – T. Municipal/Bulandra. **Mitrea Cocor** de Mihail Sadoveanu, **Coana Chiriţa** de Vasile Alecsandri, **Patriotica Română** de Mircea Ştefănescu – T. Mic. **Passacaglia** de Titus Popovici, **Părinţi teribili** de Jean Cocteau, **Avarul** de Molière (T. Valea Jiului, Petroşani). **Azilul de noapte** de Maxim Gorki, **Femeia mării** de Henrik Ibsen, **Ovidiu** de Grigore Sălceanu (T. Dramatic, Constanţa). **Profesiunea doamnei Warren** de G.B. Shaw, **O fată imposibilă** de Virgil Stoenescu, **Eu sunt tatăl copiilor** de Angela Bocancea (T. Mihai Eminescu, Botoşani). **Act veneţian** de Camil Petrescu, **Totul în grădină** de Edward Albee (T. de Stat, Oradea). **Trandafirii roşii** de Zaharia Bârsan, **Fântâna Blanduziei** de Vasile Alecsandri - T. Dramatic, Braşov. **Meşterul Manole** de Valeriu Anania (T. Alexandru Davila, Piteşti), **Viteazul** de Paul Anghel (T.de Nord Satu Mare), **Munţii** de Ioana Postelnicu (T. de Stat, Sibiu), **Mioriţa** de Valeriu Anania (T. Ion Vasilescu, Giurgiu).

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

A douăsprezecea noapte de William Shakespeare, **Mitică Popescu** de Camil Petrescu, **Io, Mircea Voevod** de Dan Tărchilă, **Sfântu' Mitică Blajinu'** de Aurel Baranga, **Doamna Zorilor** de Lucian Blaga, **Luceafărul** de Mihai Eminescu, **Opinia publică** de Aurel Baranga, **Madame Sans-Gêne** de Emile Moreau, **Pădurea spânzuraţilor** de Liviu Rebreanu, **Micul infern** de Mircea Ştefănescu - T.N. Timişoara. **Tartuffe** de Molière, **Paquito cel Negru** de G.B.Shaw – TN.Iaşi. **Paharul cu apă** de Egène Scribe (1948), **Othello** de William Shakespeare, **Minerii** de Mihail Davidoglu, **Viforul** de Barbu Delavrancea, **Măsură pentru măsură** de William Shakespeare, **Ondine** de Jean Giraudoux (1964), **Zodia taurului** de Mihnea Gheorghiu (1974) – T.N. Cluj Napoca."Repertoriul fusese propus de doamna Sadova care, în acel moment era directoarea Nottara-ului dar şi conducătoarea artistică a Naţionalului clujean, personalitatea sa marcând puternic ceea ce, de fapt, a fost una dintre cele mai hotărâtoare schimbări de concepţie asupra teatrologiei şi spectacologiei româneşti de după război. /.../ În punerile ei în scenă, Actorul îşi ceda supremaţia în favoarea Relaţiei dintre personagii. Era o şcoală de înaltă clasă în care doamna Sadova nu impunea nimic. Ea explica, netezea, arăta o cale, puteai s-o urmezi sau nu. Dar acela era un drum adevărat, o ieşire din labirint, din hăţişurile chinuitoare pe care le înfruntă actorul. Nu ştiu dacă doamna Sadova a fost ceea ce noi, regizorii, numim un Regizor. Cred că nu. Dar n-are absolut nici o importanţă. A fost cel mai mare pedagog de actori pe care l-am cunoscut. Sunt zeci de nume sonore care îi datorează doamnei Sadova şlefuirea, rafinamentul, forţa şi intrarea victorioasă a talentului lor pe tărâmurile mişcătoare şi neliniştite ale artei." **(Sorana Coroamă Stanca).**

SAIZESCU, **Gheorghe/Geo** (1932, Prisăcaua-Mehedinţi): **Milionara** de G.B.Shaw (T. de Stat, Reşiţa, 1966), **O familie îndoliată** de Branislaw Nuşici (T. de Stat, Ploieşti (1970), **Aceşti îngeri trişti** de D.R. Popescu (T. Giuleşti, 1970), **Homer travestit** de Eugen Lovinescu (T. Mihai Eminescu, Botoşani, 1969), **Ciuta** de Victor Ion Popa (Televiziunea Română, 1970), **Întâlnire la Senlis** de Jean Giraudoux (T. Nottara, 1994) " Considerând arta spectacolului ca un tot unitar, Geo Saizescu a asociat activitatea cinematografică, în teatrul dramatic şi teatrul de revistă, cu munca pedagogică şi cu mişcarea artistică de amatori."**(Ileana Berlogea)**

SAPDARU, **Ion:** (1961, Transnistria), **Lecţia** de Eugène Ionesco (1994), **Tango** de Slawomir Mrożek (1995), **Anecdote provinciale** de Aleksandr Vampilov (1996), **Chiriţa în provincie** de Vasile Alecsandri (1996), **Inimă de câine** de Mihail Bulgakov (2003), **Despre efectul dăunător al nostalgiei** după A.P.Cehov (2004) - T.N. Iaşi. **Însemnările unui nebun** de N.V. Gogol (1996), **Hamlet** de William Shakespeare (1998), **O scrisoare pierdută** de I.L. Caragiale (1999) – T. Mihai Eminescu, Botoşani. **Livada de vişini** de A.P. Cehov (2004) - T. Dramatic Galaţi. "

Spectacolul lui Ion Sapdaru cu **Lecţia** de Ionèsco are tot ce trebuie pentru a fi ireproşabil: o idee regizorală, şi nu una oarecare, un decor plin de promisiuni (Nicolae Mihăilă) şi actori de prima mână (Tatiana Ionesi, Teodor Corban şi studenta Catinca Tudose). Spaţiul teroarei pe care îl instituie Profesorul lui Eugène Ionesco este infernal la propriu, în spectacolul de la Teatrul Naţional din Iaşi, pentru că acţiunea se petrece pe lumea cealaltă. Eleva, la rândul ei, nu este decât o nouă sosită în infern. Din acelaşi motiv, Servitoarea are o cicatrice în jurul gâtului şi o dâră de sânge pe bărbie. Infernul este, însă, insuficient argumentat scenografic, decorul aducând puţine informaţii în afara unor misterioase inscripţii albe pe fond îndoliat. Nici satanismul Profesorului, înţeles ca o zeitate infernală (el îşi face intrarea pe trăsnete de tablă zincată scuturată în culise) nu este o idee rea, dar intervine o ruptură între spaţiul ireal spre care tinde regizorul şi stilul realist al actorilor. Eleva (Catinca Tudose) nu este **victima ce se dăruie languroasă cuţitului sardanapalic**, cum spune Mihaela Mârţu în pliantul spectacolului ci o **amazoană**. Rezistenţa pe care o opune Profesorului nu este susţinută nici de text, nici de mizanscenă. Poate dacă ar fi rostit replicile într-o stare de reverie stranie, fără excese de compoziţie realistă, s-ar fi legat mai multe dintre verigile spectacolului."

SAVINESCU, **Traian: Farsa jupânului Pathelin** (T de Stat, Turda, 1986), **O cursă de pomină** de Mariana Dan (1989), **Dănilă Prepeleac** de Ion Creangă (1991) - T. de păpuşi, Cluj Napoca. **Gaiţele** de Al. Kiriţescu (T.N. Cluj Napoca, 1999). "**Farsa Jupânului Pathelin** este, după jumătate de mileniu, un text de referinţă al teatrului comic european, fiind veriga de legătură cu comedia antică a lui Plautus şi Terentius. Nimic mai naiv decât farsa medievală, dacă n-ar fi impus un stil, printr-o glorioasă tradiţie. Traian Savinescu a îmbogăţit textul cu trucuri comice, mizând pe comicul anacronismelor: Maitre Pathelin îl face knock out pe postăvarul Guillaume, într-o modernă gală de box."

SĂSĂRMAN, **Mihaela: De-a povestea porcului** după Ion Creangă (1996), **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian (1997– T. Mihai Eminescu, Botoşani

SĂVESCU, **Răzvan** (1972, Bucureşti): **Trei jobene** de Miguel Mihura (2001), **Popcorn** de Ben Elton (2002) – T. Mic, 2002. **Preşul** de Ion Băieşu (2002), **Cu capul pe nicovală** de Miloş Nicolici (2003) – T. George Ciprian, Buzău. " Doi **îngeri ai morţii** (Scout/Dorina Chiriac şi Waine/Cristian Iacob) care au gustat drogul crimei şi trag cu pistolul la cea mai mică bănuială de ostilitate pătrund în casa unui **rege al crimei**, celebrul regizor de filme Delamitri, aflat la ceremonia înmânării unui premiu Oscar. La întoarcere, controversa dintre ei se va încheia cu un măcel general. Elton acuză agresivitatea lumii americane la care contribuie din plin cinematografia şi televiziunea. În scenografia Doinei Levinţa, Răzvan Săvescu a construit un spectacol acaparant, energic şi contestatar.

SÂRBU, **Constantin** (1921, Turburea-Gorj): **Electra** de Sofocle, **Cum vă place** de William Shakepeare, **Fântâna turmelor** de Lope de Vega, **Revizorul** de N.V. Gogol, **Pescăruşul** de A.P Cehov, **Sfânta Ioana** de G.B. Shaw, **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale – T . Maria Filotti, Brăila

SCHAPIRA, **Iso: Cântecul răzbunării** de Haim Sloves (1948), **Revizorul** de N.V. Gogol (1948), **Cei doi Kune-leml** de Avram Goldfaden– T. Evreiesc de Stat. **La umbra palmierului** de Ionel Ţăranu (1951), **Tevie Lăptarul** de Şalom Alehem (1952), **Trei verigi: Divorţul/Viaţa de apoi/Oameni** de Şalom Alehem (1953) - T. Evreisc de Stat, Iaşi.

SIEGFRIED, **Wladimir** (1909, Bârlad – 1982, Paris): Regia şi scenografia spectacolelor: **Vis de secătură** de Mircea Ştefănescu (T. Comedia, 1946). **Femeia îndărătnică** de William Shakespeare (1945), **Pygmalion** de G.B. Shaw (1947) - Compania Leny Caler-George Vraca. **Fântâna turmelor** de Lope de Vega (T. Armatei/Nottara, 1948). **Câinele grădinarului** de Lope de Vega (1948), **Cum vă place** de William Shakespeare (1948) - T. Municipal/Bulandra. **Şcoala calomniei** de R. B. Sheridan (T. Armatei/Nottara, 1948). **O lună la ţară** de Turgheniev (Compania Leny Caler-George Vraca). **Don Carlos** de Friederich Schiller, **Nebuna din Chaillot** de Jean Giraudoux, **Hanul de la răscruce** de Horia Lovinescu, **Trei generaţii** de Lucia Demetrius T. Municipal/Bulandra. "Plurivalent, cu o reală disponibilitate pentru muzică, Siegfried a creat şi spectacole aparţinând teatrului muzical: **Dama de pică** de P.I.Ceaikovski, **Pelleas şi Melisande** de Debussy, **Visul unui vals** şi **Văduva veselă** de Kalman (Teatrul Mogador, Paris). Scenografia sa la spectacolele fastuoase de la **Casino de Paris** ca, de exemplu **Frenesie** (1964), evitau strălucirea exterioară, convenţională, cultivând eleganţa rafinată, graţia, poezia, luminozitatea dragostei de viaţă..." **(Ioana Mărgineanu).**

SILVESTRU, **Brânduşa Zaiţa** (1933, Botoşani): **Coţofana hoaţă** (1996) – T. Ţăndărică

SILVIU, **Renée** (n. Şaraga 1911, Iaşi – 1988, Paris): **Găinuşa harnică** (1950), **Mălina şi cei trei ursuleţi** de Mioara Cremene (1951), **Fraţii Liu** (1955), **2-0 pentru noi** (1956), **Gură cască** de Evgheni Şvarţ (1957) – T. Ţăndărică. "fondatoarea secţiei de păpuşi a Teatrului Ţăndărică, în 1949" **(Cristian Pepino)**

SIMION, **Chris** (1977, Bucureşti): **Pescăruşul Johnatan Livingstone** de Richard Bach (T. Bulandra, 1998), **Copilul divin** după Pascal Brückner (T. de Comedie, 1999), **No Flash** (teatru dans, T. Nottara, 2001), **În fiecare zi Dumnezeu se roagă la mine** după romanul propriu (Teatrul Luni de la Green Hours, 2003), **Un spectacol**

de teatru, după textele lui Aureliu Manea (T. Evreiesc de Stat, Bucureşti, 2003). "Cris Simion (care pune în scenă orice text în afara celor scrise anume pentru scenă), a alcătuit un scenariu după scrierile lui Aureliu Manea, regizorul care supravieţuişte propriei legende. Rezultatul este un amuzant spectacol pirandellian în care teatrul este propriul său personaj. Deviza este **astă seară se improvizează**, dar improvizaţia are profunzimea ei pentru că, mulţi nu ştiu, repetiţia unui spectacol poate fi mai spectaculoasă decât reprezentaţia de gală. **Un spectacol de teatru** cu Adriana Trandafir este singura teorie a repetiţiei pe care o poţi urmări cu voioşie.

SIMIONESCU, **Francisca** (1923, Bârlad): **Artiştii pădurii, Fabule, Dragostea celor trei portocale** de Carlo Gozzi, **Covorul cu minuni, Cei cinci chinezi, Şcoala iepuraşilor, Tigrişorul Petre, Califul Barză, Poveste din Carpaţi, Jocul orelor, Ursuleţul Rimcimcim, Cele trei domniţe** – Teatrul de păpuşi, Oradea. **Urâtul pământului** de Ana Faitas (1996), **Elefănţelul curios** de Rudyard Kipling (1997) – T. de păpuşi, Brăila.

SIMIONESCU, **Ion** (1928, Bucureşti): **Micii burghezi** de Maxim Gorki (1953 (Sudioul Instititutului de teatru, Bucureşti), **D-ale carnavalului** de I.L.Caragiale (1954), **Cei din urmă** de Maxim Gorki (1955), **Atenţiune, copii** de Lucia Demetrius (1955), **Nota zero la purtare** de Virgil Stoenescu şi Octavian Sava (1956), **Omul care a văzut moartea** de Victor Eftimiu (1958), **Mascarada** de Mihai Lermontov ((1957), **Domnişoara Nastasia** de G.M. Zamfirescu (1957), **Slugă la doi stăpâni** de Carlo Goldoni (1958), **Aristocraţii** de Nikolai Pogodin (1958), **Mutter Courage** de Bertolt Brecht (1960), **Vulpile** de Lilian Helman (1963), **Pericle** de William Shakespeare (1964), **Chiriţa în Iaşi** de Vasile Alecsandri (1967) – Teatrul Dramatic, Braşov. **Turcaret** de Lesage (1966), **Şcoala femeilor** de Molière (1967) - Teatrul Barbu Delavrancea, Bucureşti. **Să nu-ţi faci prăvălie cu scară** de Eugen Barbu, **Băiatul cu floarea** de Tudor Popescu, **Moartea lui Vlad Ţepeş** de Dan Tărchilă – Studioul George Vraca, Giurgiu. " Montările sale respiră calm şi disciplină interioară în afirmarea prezenţei regizorale, dar o fantezie fluidă şi inteligentă le dă, uneori, luminări neaşteptate, de cele mai multe ori utile textului" **(Mira Iosif)**

STANCA, **Radu** (1920, Sebeş, Alba - 1962, Cluj): **Gaiţele** de Alexandru Kiriţescu (1949), **Trei surori** de A.P. Cehov (1949), **Tartuffe** de Molière (1950), **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale (1950), Năpasta de I.L. Caragiale (1950), **O scrisoare pierdută** de I.L. Caragiale (1951), **Hagi Tudose** de Barbu Delavrancea (1951), **Hangiţa** de Carlo Goldoni **(1952), Steaua fără nume** de Mihail Sebastian (1955), **Maria Stuart** de Friederich Schiller (1957), **Omul cu mârţoaga** de George Ciprian (1957), **Citadela sfărâmată** de Horia Lovinescu, **Casa inimilor sfărâmate** de G.B.

Shaw (1957), **Suflete tari** de Camil Petrescu (1958) -T. de Stat, Sibiu. **D-ale carnavalului** de I.L. Caragiale (1961), **Unchiul Vanea** de A.P. Cehov (1962) – T. N. Cluj. "La ultima sa regie, mistuit de boală, cu obrajii îmbujoraţi de febră, Radu Stanca şi-a afirmat prin **Unchiul Vanea** un punct de vedere consecvent şi ferm privind convenţia teatrală. Apelând parcimonios la concursul artelor colaterale, el înţelegea teatrul, în primul rând, ca o artă a cuvântului trăit cu intensitate, îngrijit şi sugestiv rostit. De aceea, spectacolele regizate de el, fără să strălucească totdeauna prin formă, exprimă o temeinică gândire artistică." **(Rodica Radu)**

STANCIU, **Daniel** (1964, Ploieşti): **Gulliver în Ţara Liliput** (1998), **Gulliver în ţara uriaşilor** (1999), **Scufiţa Roşie** (2000), **Vasilache şi Marioara** (2000), **Pinocchio** de Carlo Collodi (2001), **Fata babei şi fata moşului** de Ion Creangă (2003) - Teatrul Gulliver, Galaţi. **Califul Barză** (Teatrul de păpuşi Constanţa).

STECIUC, **Liviu** (1944, Braşov): **Omagiu mâinilor** (1977), **Pace pământului** (1979), **Povestiri de buzunar** (1984), **Aventurile lui Talion** (1987), **Pescarul şi sufletul său** (1995), **Punguţa cu doi bani** de Ion Creangă (1996), **Familia Chiţ-Chiţ** de Ion Pas (1996), **Sperietoarea de piţigoi** de Al. T. Popescu (1997), **Gulliver în ţara păpuşilor** de Joseph Pehr (1997)– T. de păpuşi, Braşov

STOICA, **Dan: Micul infern** de Mircea Ştefănescu (1982), **Rezervaţia de pelicani** de D.R. Popescu (1983), **Cel ce e laş în dragoste** de Illes Endre (1983) – T. Dramatic, Galaţi

STOICESCU, **Ion Puiu** (1945, Bucureşti): **Soarele furat** de Maxim Asenov - Teatrul Vasilache, Botoşani, 1978), **Nu sunt Scufiţa Roşie, Elefănţelul curios** (Teatrul de marionete, Arad).

STURDZA **Bulandra, Lucia** (1873, Iaşi -1961, Bucureşti): **Profesiunea doamnei Warren** de G.B.Shaw (T. Municipal, 1958)

SUCIU, **Mircea Petre**: **Calea soarelui** după epopeea **Ghilgameş** (T. de păpuşi, Sibiu, 1981). " A aduce pe scena păpuşilor prima capodoperă a literaturii universale, născută în vechea Mesopotamie, transcrisă în cuneiforme pe tăbliţe de lut ars, descoperite în săpăturile din Ninive, Assur, Uruk, este un act de curaj. Regizorul Mircea Petre Suciu a izbutit o fericită îmbinare între jocul interpreţilor în rolurile de oameni şi animaţie. Bine îndrumaţi de regizor şi de maestra de balet Aneta Boru care le imprimă o plastică expresivă, mişcări şi gesturi desprinse din basoreliefurile asiriene, cei mai mulţi dintre actori realizează compoziţii meritorii" **(Sanda Diaconescu)**

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Szele, Vera (1941, Şumuleul Ciuc): **Iarmarocul piticului Clip, Cei trei purceluşi, Fata babei şi fata moşului** de Ion Creangă, **Frumoasa din pădurea adormită** de Charles Perrault, **Csipike, piticul cel hain, Ivan Turbincă** de Ion Creangă, **Cenuşăreasa, Planeta prieteniei, Ucenicul vântului, Dulcea farfurie zburătoare, Mateiaş Gâscarul** de Petöfi Sandor, **Pui de om** de Victor Eftimiu (1965-1985, T. de păpuşi, Oradea).

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ş

ŞAHIGHIAN, **Ion** (1897,Bucureşti – 1965, Bucureşti): **Nerone** de C. Călătorescu-Radomir, son et lumiére, (Arenele Romane, Bucureşti, 1927), **Epave** de Gordon Hayward (Studioul Teatrului Naţional, Bucureşti, 1929), **Satele lui Potemkin** de Andrei Dănescu/Aristide Blank (1929), **Act veneţian** (versiunea într-un act) de Camil Petrescu (1931), **Fântâna Domnului** de Dragoş Protopopescu (1932), **Joc primejdios** de Lucreţia Petrescu (1033, **Dinu Păturică** după Nicolae Filimon de Adrian Maniu şi Ion Pillat (1934), **Iuda** de Ion Luca (1934), **Moşnenii** de Sandu Teleajen (1934), **Umbra** de Vasile Voiculescu (1935), **Candidat şi deputat** de George Sion, **Harţă Răzăşul** de Vasile Alecsandri, **Trei crai de la Răsărit** de B.P. Hasdeu (1935), **Avram Iancu** de Lucian Blaga (1935), **Un biet moşneag şi un doge** de Nicolae Iorga (1936), **Serenada din trecut** de Mircea Rădulescu (1936), **Pădurea spânzuraţilor** de Liviu Rebreanu (1937), **Hecuba** de Euripide (1937), **Conul Leonida faţă cu reacţiunea** de I.L. Caragiale (1939), **O încercare** de Marivaux (1939), **Ulciorul sfărâmat** de Heinrich von Kleist (1939), **Vicleniile lui Scapin** de Molière (1939) – T. N. Bucureşti. **Cadavrul viu** de L.N. Tolstoi (1937), **Şi ei au dreptul la viaţă** de Armand Santo (1936), **Fiul cel pierdut** de Nicolae Iorga /1937) – Teatrul Ligii Culturale, Bucureşti. **Oedip rege** de Sofocle, son et lumière, (Vălenii de Munte, 1938). **Integrala Shakespeare** (Poveste de iarnă, Hamlet, Othello, Regele Lear, Noaptea regilor/A douăsprezecea noapte, Visul unei nopţi de vară, Furtuna, Nevestele vesele din Windsor) - Teatrul Ligii Culturale, Teatrul Naţional şi Teatrul Nottara între 1937 –1964. **Hagi Tudose** de Barbu Delavrancea (1950), **Gaiţele** de Alexandru Kiriţescu ((1951) – T.N.Bucureşti. **Ion Vodă cel Cumplit** de Laurenţiu Fulga (1952), **Vlaicu Vodă** de Alexandru Davilla (1954), **Fântâna Blanduziei** de Vasile Alecsandri (1955), **Richard III** de William Shakespeare (1964) – Teatrul Nottara. "Activitatea teatrală desfăşurată de Ion Şahighian timp de aproape patru decenii este impresionantă nu numai prin amploarea operei ci şi prin modul cum şi-a structurat gândirea regizorală, în consens cu spiritualitatea românească. A promovat un realism stilizat, fiind încrezător în forţa

de transfigurare a actorului căruia i-a acordat o libertate de acţiune atent controlată. Inventivitatea sa nu a depăşit limitele unei fantezii chibzuit cenzurate, metafora vizuală n-a zburat inutil pe tărâmuri echivoce..." **(Virgil Petrovici)**

ŞCUREA **Sandri, Ion** (Cahul, 1935): **Chiriţa în provincie** de Vasile Alecsandri, **Bădăranii** de Carlo Goldoni, **Păsările tinereţii noastre** de Ion Druţă, **Doina** de Ion Druţă, **Horia** de Ion Druţă, **Hyppolit** de Euripide, **Nevolnicele** de A.N Ostrovski, **Liola** de Luigi Pirandello- T. Luceafărul, Chişinău

ŞERBAN, **Andrei** (1943, Bucureşti): **Nocturnă. Seară de poezie şi pantomimă** (T. Bulandra şi T. Tineretului, Piatra Neamţ, 1961), **Omul care s-a transformat în câine** de Oswaldo Dragun (T. Nottara, 1965), **Ubu Rege** de Alfred Jarry (Studioul Casandra, 1965), **Şeful sectorului suflete** de Alexandru Mirodan (Studioul Casandra, 1965), **Dureroasa şi adevărata tragedie a domnului Arden din Feversham, Kent** (T. Tineretului, Piatra Neamţ, 1966), **Nu sunt Turnul Eiffel** de Ecaterina Oproiu (T. Tineretului, Piatra Neamţ, 1966), **Iulius Cesar** de William Shakespeare (T. Bulandra, 1968), **Iona** de Marin Sorescu T. Mic, 1969), **Omul cel bun din Sâ ciuan** de Bertolt Brecht (1968), **Noaptea încurcăturilor** de Oliver Goldsmith (1968) – la T. Tineretului, Piatra Neamţ, **Medeea** (La MaMa, New York, 1972), **Romeo şi Julieta** de William Shakespeare (Nassau Community College Theater, 1972), **Electra** de Sofocle (La MaMa, Centrul experimental de teatru, Bordeaux, Franţa, 1973), **Troienele** de Euripide (1974), **Fragmente dintr-o trilogie greacă – Medeea, Electra, Troienele** (1974) - La MaMa. **Opera de trei parale** de Bertolt Brecht (American Conservatory Theater, San Francisco,1975), **Cum vă place** de William Shakespeare (La MaMa, 1976), **Livada cu vişini** de A.P.Cehov (1977), **Agamemnon** de Eschil (1977) – New York Shakespeare Festival. **Sonata spectrelor** de August Strindberg (Yale Repertory Theater New Haven, 1977), **Sganarelle, o seară în compania farselor lui Molière** (Yale Repertory Theater New Haven, 1978), **Mad Dog Blues** de Sam Shepard (Zale Drama School, 1978), **Maestrul şi Margareta** după Mihail Bulgakov (1978), **Umbrelele din Cherbourg** de Jacques Demy şi Michel Legrand (1979), **O, ce zile frumoase** de Samuel Beckett – New York Shakespeare Festival. **Pescăruşul** de A.P. Cehov (Teatrul Shiki, Tokio, 1980), **Zastrozzi** de George Walker (New York Shakespeare Festival), **Nunta lui Figaro** de Beaumarchais (Teatrul Guthrie, Minneapolis, 1982), **Trei surori** de A. P. Cehov (1982), **Regele cerb** de Carlo Gozzi (1984), **Cină agreabilă la Richélieu** de Ronald Rigman (1986), **Femeia şarpe** de Carlo Gozzi (1988), **Avarul** de Molière (1989), **A douăsprezecea noapte** de William Shakespeare (1989) – American Repertory Theater, Cambridge. **Unchiul Vanea** de A.P.Cehov (La MaMa 1983), **O trilogie antică** (T.N. Bucureşti, 1990), **Cine are nevoie de teatru** de Timberlake Wartenbaker (T.N. Bucureşti, 1990). Spectacole de operă: **Evgheni Oneghin** de P.I.

Ceaikovski (1980), **Rodelinda** de Georg Friederich Haendel (1981), **Puritanii** de Gioacchino Bellini (1982), **Drama Aidei**, adaptare după Giuseppe Verdi (1983), **Văduva veselă** de Franz Lehar (1984), **Norma** de Giuseppe Bellini (1985) - Opera Naţională, Ţara Galilor. **Flautul fermecat** de W. A. Mozart (Opera din Nancy, Franţa, 1980), **Traviata** de Giuseppe Verdi (Julliard American Opera Center, 1981), **Trubadurul** de Giuseppe Verdi (Opera de Nord, Leeds, Anglia, 1983), **Alcina** de G.F. Haendel (New York City Opera, 1983), **Dragostea celor trei portocale** de Serghei Prokofiev (Opera Geneva, 1984), **Turandot** de Gioachimo Puccini (Royal Opera Covent Garden, Londra, 1984), **Fidelio** de Ludwig van Bethoven (Royal Opera Covent Garden, Londra, 1986), **Electra** de Richard Strauss (Opera, Geneva, 1986), **Pasărea de foc** de Igor Strawinski (Opera din Paris, Los Angeles Center Opera. 1987), **Don Carlos** de Giuseppe Verdi (Opera din Geneva, 1988), **Cneazul Igor** de Alexandr Borodin (Royal Opera Covent Garden, 1990), **Lucia di Lamermoor** de Gaetano Donizetti (Liric Opera, Chicago, 1990), **Rigoletto** de Giuseppe Verdi (Opera La Fenice, Veneţia, 1992), **Othello** de Giuseppe Verdi (Choregies d'Orange, Franţa, 1993), **Povestirile lui Hoffman** de Jacques Offenbach (Opera de Stat din Viena, 1993), **Adriana Lecouvreur** de Francesco Cilea (Opera din Zurich, 1994), **Oedip** de George Enescu (Opera Naţională, Bucureşti, 1995). "Ultima montare în România a lui Andrei Şerban a fost **Iona** de Marin Sorescu - îmi reproşez şi astăzi că i-am făcut o cronică destul de acră căci nu am înţeles că miza nu era numai teatrală. Ca şi în exerciţiul lui de la Institut, era vorba de singurătatea extremă în care, dincolo de toate zidurile, subzistă mereu aceeaşi închisoare. Străpungându-le, nu facem decât să ne mistificăm. Şi ce putea fi mai neliniştitor decât burta gelatinoasă şi alveolară a balenei din care Iona nu putea să evadeze? După fiecare victorie, ajunge în alt spaţiu închis. /.../ **Troienele** le-am regăsit, apoi, de la Bucureşti, la Seul şi Rochelle şi aceeaşi impresie s-a impus. Tragedia perfectă, Şerban a înţeles-o, se impune ca o lamentaţie monotonă, ca stare permanentă, ca dezolare definitivă. O lamentaţie prelungită şi nicidecum o variaţie de afecte şi reacţii. Dar Şerban, care colaborase cu Peter Brook pentru **Orghast,** celebrul vis utopic de a regăsi originea cuvântului, dezvolta aici o alternanţă pe care, printre primii, o impune pe scena occidentală, trecerea de la cuvinte la cântec. Starea tragică nu se modifică, pe când expresiile ei, da. Şi aceasta conduce spectatorul, de la violenţa cuvântului, la emoţia cântecului. Suferinţa nu cunoaşte modulaţii, dar manifestările ei, da. E ceea ce Şerban a intuit şi dezvoltat în celebra sa **Trilogie antică.** El a intuit acolo esenţa trilogiei ca formă regăsită în spiritul ei şi nu în forma ei, căci nu arheologia îl interesează ci pulsaţia primă, iniţială. El se recalamă, nu de la memoria rece, dragă lui Stein, ci de la una caldă, posesoare, încă, de energii latente pe care spectacolul de azi le poate recidiva. Şerban se îndreaptă spre centrul focal, spre originea depusă în om şi, într-un fel, niciodată pierdută. Şerban are geniul spaţiului, al ocupării lui de spectacol fără a da niciodată impresia că e deplasat, în

conflict cu locul" (**Georges Banu**)." Semnătura lui Andrei şerban se recunoaşte, înainte de toate, în coeziunea echipei care evoluează într-o solidaritate artistică, nu totdeauna punctul forte al trupelor franceze. Un ritm susţinut, antrenant, domină prima parte a spectacolului, promiţând, după clasica Introductio, o spumoasă intrare în epicentrul conflictului. Din păcate, tempo-ul rămâne invariabil şi chiar are tendinţa să se diminueze spre sfârşitul comediei. Actorilor de la Comedia Franceză, elevi prea disciplinaţi, le lipseşte exuberanţa, îndrăzneala de a tenta roluri şi culori noi." (**Anca Platcu Louni**, Avarul) "Experienţa **Trilogiei** a fost unică, nu doar în teatrul nostru ci în întreaga artă teatrala a veacului. Limbajul fusese unul de unică întrebuinţare. Şi nimeni din cei care se lăsaseră prinşi de vraja **Trilogiei** nu aşteptau ca Andrei Şerban să producă, în continuare un şir de trilogii mai mici sau mai mari. Dar producţiile ce au urmat, nu au ezitat să intre, treptat, într-o relaţie tot mai periculoasă cu provocările politicului/.../ Montarea **Our's Country Good** de Timberlake Wertimbaker, rebotezată, didactic, **Cine are nevoie de teatru** a stat sub semnul unei relaţii armonice între mesaj şi limbă. Fără politizări de conjunctură, spectacolul reuşea să traseze o analogie frapantă între lumea piesei şi lumea noastră. Relaţiile dintre artă şi rebuturile unei societăţi chemată să alcătuiască o lume nouă, sub autoritatea şi spre folosul direct al lumii vechi, ca şi rostul teatrului în condiţiile unei atari tranziţii, ne apăreau dureros de familiare, fără ca sistemul de semne al montării să facă vreo concesie limbajului nostru cotidian. Mai puţin pregnant ca mesaj impenetrabil politic, **Noaptea regilor** (**Twelfth Nigh**) de Shakespeare se deschidea, însă, mult mai evident unui idiom artistic compus din semnele unei realităţi imediate/.../ Prin urmare, nimeni nu se miră văzând pe Ducele de Orsino coborând dintr-un elicopter pe care stă scris, mare, Il Duce, cum salută mulţimea zâmbind amplu şi vânturându-şi braţele în volute generoase." (**Victor Scoradeţ**)

Şeptilici, Mircea: Insula de Mihail Sebastian (1947) - T. Municipal.

Şerban, Puiu (1969, Bucureşti): **Weekend de adio** de Sauvignon (T. Sică Alexandrescu, Braşov, 1998), **D-ale carnavalului** de I.L.Caragiale (T.George Ciprian, Buzău,1998), **Satana cel bun şi drept** de Tudor Popescu (T. N. Bucureşti, 1998), **Chelnerul mut** de Harold Pinter (Teatrul Act, 1999), **Există nervi** de Marin Sorescu (T. Bulandra, 2000), **Take, Ianke şi Cadâr** de V.I.Popa (T.Sică Alexandrescu, Braşov, 2001), **Chinezii** de Michael Frayn (T. George Ciprian, Buzău, 2002), **O noapte furtunoasă** de I.L.Caragiale (T. Radu Stanca Sibiu, 2002), **Treapta a noua** de Tom Ziegler (Studioul Casandra, 2002), **Poveste despre sfârşitul lumii** de Konstantin Iliev (T. Radu Stanca Sibiu, 2002), **Dineu cu proşti** de Francis Veber (T. Sică Alexandrescu, Braşov, 2002), **Comedie de modă veche** de Alexei Arbuzov (T. Radu Stanca, Sibiu, 2003), **Crima sângeroasă din Staţiunea Violetelor** de Dumitru Crudu (T.N. Craiova, 2004). "Improvizaţia scenică mascată,

este condusă de regizor până la pantomimă şi desen animat. La toate acestea se adaugă mişcarea scenică ingenioasă a decorului (Viorel Penişoară Stegaru) şi a recuzitei cu valoare abstractă sau chiar absurdă...(**Valentin Taşcu**, Crima sângeroasă...).

Şoimu, Traian (1976, Timişoara): **În largul mării** de Slawomir Mrożek (Studiou Casandra, 2004), **Rog seriozitate** (Club La Scena, 2004). Dintr-o sinteză de texte despre risipirea modernă a sistemului sexual acreditat de creştinism, Traian Şoimu face o comedie în patru personaje, numai bun pentru a accepta orice deviaţii care, oricum, există. Nefiind o pledoarie pentru homosexuli, lesbiene, afemeiaţi, nimfomane, spectacolul are acea lipsă de implicare a analistului, atitudine care se trage din cuvinte. Cuvinte bine scrise şi bine subliniate. Este aici o preocupare, o nevoie de lege pe care Şoimu o rezolvă prin ideea de absenţă a legii. Te lasă să alegi, într-un climat în care teatrul te obligă să alegi. Îndeplineşte datoria teatrului de a nu fi niciodată militant. Teatru pe doi metri patraţi care demonstrează nevoia de teatru dacă nu a publicului, cel puţin al celor care îl fac.

Şoma, Mihai: Lungă poveste de dragoste de Tudor Popescu (T. de Stat Valea Jiului, Petroşani, 1986). "O tânără ilegalistă, Irina, arestată în august 1944, evadează din duba Siguranţei şi este adăpostită de tânărul ofiţer Emil. Un clişeu al literaturii socialiste româneşti şi est europene prelucrat şi de Tudor Popescu în **Lungă poveste de dragoste.** Dar autorul nu se opreşte aici. Între ei se naşte un puternic sentiment de dragoste dar, înainte de a putea construi un proiect comun, Irina este din nou arestată. Eliberată, ea va fi în avantaj şi va primi funcţii de conducere dar Emil va fi, acum, cel arestat. Ciclurile se repetă de la o etapă istorică la alta, tulburătoare prin simetria nefericirii acestui cuplu, lovit, parcă de un blestem. Pe un alt plan, este admirabilă tenacitatea sentimentelor celor doi parteneri, ideea finală fiind triumful sentimentelor împotriva oricărui tip de presiune a istoriei, înţeleasă ca adversitate oarbă a puterii. O putere însetată de adversităţi pe care să le frângă. Fără a fi adversarii unei puteri sau ai alteia, tinerii din **Lungă poveste de dragoste** sfârşesc prin a se refugia în propria lor dragoste, mereu lipsită de apărare şi mereu renăscută, după fiecare ciclu al nefericirii. Spectacolul realizat de Mihai Şoma se derulează în paralel cu textul, fără să finalizeze cele câteva promisiuni teatrale. Decorul conceput de Aurel Florea este inactiv: un fundal cu o fereastră din dosul căreia îşi face apariţia fata urmărită de poliţie, şi un panou ce desparte camera lui Emil de celula închisorii pe unde se vor perinda toţi protagoniştii. Fundalul floral rămâne, totuşi, reprezentarea fericirii intangibile a cuplului. În absenţa unor detalii care să adâncească contrastul dintre aspiraţiile individuale şi mecanismul istoriei, spectacolul lui Mihai şoma rămâne doar o etalare de posibilităţi literare, scenografice şi regizorale nedesăvârşite. Tudor Marinescu (Emil) este plauzibil în

diferitele înfăţişări şi vârste ale personajului. Îl acompaniază corect, fără strălucire Paulina Codreanu (Irina). Mai firesc arătau scenele de afecţiune dintre cei doi şi, cum textul este, în mare parte, o succesiune de asemenea scene, spectacolul, se salvează prin latura melodramatică a textului".

ŞTEFANIUC, **Victor** (Chişinău): **Ivan Turbincă** de Ion Creangă (1993), **La izvor** de Iulian Filip (1994), **Motanul Leopold** de Arcadie Hait, adaptare de Iulian Filip (1995), **Vacanţa păpuşilor** de Victor Ştefaniuc, **Ţara lui Gufi** de Matei Vişniec, **Hârzobul** de Victor Ştefaniuc şi Laurenţiu Budău, **Căpriţa ştrengăriţa** de Mihail Suponin, **Povestea porcului** de Ion Creangă, **La moara cu plăcinte** de Iulian Filip, **Cinel-cinel** de Vasile Alecsandri, **Albina salvează lumina** – T. de păpuşi Guguţă, Chişinău.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

T

TAUB, **Ioan: Androcle şi leul** de G.B.Shaw (1965), **Câinele grădinarului** de Lope de Vega (1966), **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale (1966), **Nefericitul Platonov** de A.P.Cehov (1967), **Lacuna** de Eugène Ionesco (1968), **Hora domniţelor** de Radu Stanca (1968), **Năzdrăvanul Occidentului** de J. M. Synge (1968), **O femeie fără importanţă** de Oscar Wilde (1971) - T. N. Cluj Npoca. **Joc de pisici** de Örkeny Istvan (1973), **Ivanov** de A.P. Cehov (1975), **Pelicanul** de August Strindberg (1976), **Militarul fanfaron** de Titus Maccius Plautus (1976), **Micii burghezi** de Maxim Gorki (/1978), **Menajeria de sticlă** de Tennessee Williams (1978), **Floriile unui geambaş** de Sütö Andras (1980) - T. Bulandra. "Regizorul Ioan Taub, prieten cu dramaturgul Radu Stanca i-a dat o nouă dovadă de respect postum adoptând o formulă de spectacol care foloseşte toate mijloacele ce compun poezia scenică. A fost ajutat în concepţia sa de decorul lui Mircea Matcaboji dominat de zborul unei **păsări măiestre**, realizând un spaţiu scenic de o spiritualitate senină şi austeră. /.../ Ion Taub a lucrat **Lacuna,** sceneta absurdă a lui Eugene Ionèsco într-o manieră de grotesc mecanizat. Aceasta, nici fără umor, nici fără justificare estetică." **(Rodica Radu)**

TĂNĂSESCU, **Dorina** (1920, Turnu Severin): "a avut o substanţială contribuţie la fondarea Teatrului Ţăndărică /.../ şi a teatrelor de păpuşi din Cairo (1958) şi Damasc (1975). A pus în scenă, în aceste teatre, numeroase spectacole : Cairo, (1958, 1972), Damasc (1975, 1977, 1979, 1981)". **(Cristian Pepino)**

TEMELIE, **Lucian: Zile fierbinţi** de Octav Măgureanu şi Alexandru Adrian (1969), **Florin şi Florica** de Vasile Alecsandri (1969), **Omul care a văzut moartea** de Victor Eftimiu (1975), **Arvinte şi Pepelea** de Vasile Alecsandri (1981) – T. Dramatic, Galaţi.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

TEODORESCU, **Crin** (1925, Bucureşti – 1970, Bucureşti): **Viaţă nouă** de Miroslaw Stehlik (1953), **Micii burghezi** de Maxim Gorki (1954) –Teatrul de Stat, Brăila. **Preludiu** de Ana Novac (1956), **Într-un ceas bun** de Viktor Rozov (1956) - T. de Stat, Galaţi. **Bălcescu** de Camil Petrescu (1964), **Noaptea regilor** de William Shakespeare (1964), **Vară şi fum** de Tennessee Williams (1965), **Despot Vodă** de Vasile Alecsandri (1966), **Din jale s-a întrupat Electra** de Eugene O'Neill, **Îmbrăcaţi pe cei goi** de Luigi Pirandello (1968), **Opinia publică** de Aurel Baranga **(1968)** – Teatrul Naţional, Iaşi. **Jocul ielelor** de Camil Petrescu (T. Mic, 1965). **Procesul Horia** de Alexandru Voitin (1967), **Lungul drum al zilei către noapte de Eugene O'Neill,** (1968) - T.N. Cluj Napoca. **Victimele datoriei** de Eugène Ionesco (1968), **Harfa de iarbă** de Truman Capote (1970) - T. Bulandra. "Influenţat de dascălul său întru teatru Ion Sava (ale cărui cursuri le-a frecventat împreună cu Liviu Ciulei, Dan Nasta, şi alţii), fascinat de experienţele din anii '20-'30 ale lui Tairov, Vahtangov, Meyerhold, de forţa de şoc a teoriilor lui Artaud şi, ulterior, de ideile lui Bachelard, Althusser şi Roland Barthes, Crin Teodorescu şi-a construit un sistem coerent de gândire care, fără a se materializa într-un concept teatral inconfundabil, reprezintă, nu numai o precis conturată atitudine, ci şi un program propriu, concretizat prin realizări scenice. Încercând să definesc demersul teoretic şi poziţia sa responsabilă faţă de soarta scenei naţionale, mă consider îndreptăţit în a-l situa pe Crin Teodorescu în continuitatea spiritelor efervescente ale unor oameni de teatru precum Camil Petrescu, Ion Sava, Haig Acterian, fiind obsedat, ca predecesorii săi, de descoperirea unor căi proprii de dezvoltare a teatrului românesc, în consonanţă cu gândirea europeană. Abordând, ca teoretician al teatrului (calitate pe care foarte puţini regizori din România o pot revendica), o largă arie de probleme, de la descoperirea insolitului şi a dramei existenţiale în teatrul lui Claudel (considerat **un Dante al secolului nostru**), la reacţia, nu lipsită de spirit de frondă faţă de falsa, obligatoria şi dogmatica altoire a sistemului lui Stanislavski pe trunchiul teatrului românesc, de la dezideratul apariţiei unor trupe restrânse pe criteriul unor afinităţi elective, până la cel al actorului intelectual, de la tehnica repetiţiilor, considerate de el **un laborator de verificare a soluţiilor,** la probleme legate de legislaţia teatrală, de la veştejirea snobismului ce cultivă forma fără fond, la receptivitatea totală şi susţinerea a tot ce reprezintă noul în materie de artă /.../ Crin Teodorescu a fost şi rămâne o conştiinţă trează, o rază de lumină şi un semnal de alarmă..." **(Valeriu Moisescu).**

TEODORESCU, **George** (1919, Galaţi): **A douăsprezecea noapte** de William Shakespeare (Studioul Institutului de teatru, Bucureşti, 1949), **Cavalleria rusticană** de Pietro Mascagni (Opera Română, Bucureşti, 1949), **Burghezul gentilom de Molière (1953), Jurnalul Annei Frank** (1957), **Familia anticarului** de Carlo Goldoni (1962), **Opera de trei parale** de Bertolt Brecht (1962), **Frank al V-lea** de

Friederich Dürrenmatt (1964), **Woyzeck** de Georg Büchner (1965), **Peţitoarea** de Thronton Wilder (1966), **Vrăjitoarea** de Avram Goldfaden (1970) **Adam şi Eva** de Aurel Baranga (1971), **Nathan înţeleptul** de Gothold Ephraim Lessing **(1973) Munis** de I. Peretz (1978), **Hasie, orfana** de Iacob Gordin (1981), **Diogene câinele** de Dumitru Solomon (1982), **Cel care primeşte palme de Leonid Andreev** (1982), **Arca Bunei Speranţe** de I.D. Sârbu (1984), **Evreica din Toledo** de Lion Feuchtwanger (1991) – T. Evreiesc de Stat, Bucureşti. **Soldatul fanfaron** de Plaut (T. Tineretului, Bucureşti, 1965), **Revelion la baia de aburi** de Radzinski şi Riazanov (T. Ion Vasilescu, Bucureşti, 1980). **Evreica din Toledo** de Lion Feuchtwanger (1991) Spectacole de operă: **Hamlet** de Pascal Bentoiu (1975), **Horea** de Nicolae Bretan (1980) – Opera Română, Bucureşti. "Sesizând cu sensibilitatea recunoscută, liniile de forţă ale piesei, regizorul a organizat expresiv întregul spectacol în funcţie de partiturile feminine. Prima scenă a textului este suprimată fără pierderi esenţiale, căci profilul moral al celor trei fraţi capătă substanţă abia ulterior. Punerea în scenă se realizează, nu fără anume retorism, prin rostirea **în off** şi în mai multe limbi a unor replici emblematice..." (**Alice Georgescu,** Arca bunei speranţe).

Teodoru, Florica (1911, Sinaia): **Antropomorfism** (1958), **Aşa cum ştiuca porunceşte, Povestea porcului** de Ion Creangă, **Suită de dansuri bănăţene, Punguţa cu doi bani** de Ion Creangă – T. de păpuşi, Timişoara. **Micul găscănel** (1955, Teatrul Cravata roşie, devenit Vasilache, Botoşani) **Trei căsuţe şi trei drumuri** de Titel Constantinescu (1976, T. de păpuşi, Brăila)

Tino, Geirun (1950, Brăila): **Aventura unei femei cuminţi** de Mircea M. Ionescu (T. George Bacovia, Bacău, 1981), **Marat-Sade** de Peter Weiss (T.N. Târgu Mureş, 1996), **Domnişoara Iulia** de Strindberg (Creativ Theater, Viena, 1990), **Procesul,** după Franz Kafka (T. Nottara, 2003). " În **Aventura unei femei cuminţi** regizorul Geirun ţino a încercat să plaseze montarea între realitatea faptelor narate şi duplicitatea intervenţiilor din **şedinţa deschisă.** Rezultatul, obţinut şi cu preţul unor intervenţii în text, este eteroclit. Se joacă multă vreme realist, chiar verist (Anca Alexandra şi Mircea Creţu), dar se joacă şi într-o cheie mai apropiată de modalităţi tradiţionale, cu bune tuşe comice (Constantin Coşa, Gheorghe Gheorghiu), se joacă şi brechtian (Cătălina Murgea) cu conştiinciozitate de profesionist. (**Dinu Kivu**)

Todea, Cornel (1935, Cluj): **Secunda 58** de Dorel Dorian (1959), **Poveste din Irkutsk** de Alexei Arbuzov (T.N. Cluj Napoca, 1960). **Hocus, pocus şi-o găleată** de A.E. Greidanus **(1976), Pinocchio** de Carlo Collodi (1982), **Muzicanţii veseli** (1984), **David Copperfield** după Charles Dickens (1987), **Extemporal la varietăţi**

de Cornel Todea (1987), **Ivan Turbincă** de Ion Creangă (1992) **Furtuna** de William Shakespeare (1994) – T. Ion Creangă. **Cazul Oppenheimer** de Heinar Kipphardt (1966), **Tandreţe şi abjecţie** de Teodor Mazilu (1969), **Alibi** de Ion Băieşu (1978) - T. Bulandra. **Idolul şi Ion Anapoda** de G.M. Zamfirescu (T. Tineretului, Piatra Neamţ, 1984). **Mătuşa lui Charlley** de Brandon Thomas (1990) - T. Evreiesc de Stat. **Monştrii sacri** de Jean Cocteau (T. Mic, 1997). **Prinţul negru** de Iris Murdoch (1994) – T. Nottara. Spectacole de operă: **Hansel şi Grettel** de Engelbert Humperdinck, **Elixirul dragostei** de Gaetano Donizzeti – Opera Română, Bucureşti. "Nu e Miranda un fel de Ileana Cosânzeana şi Ferdinand un soi de Făt Frumos? Lucrurile se complică puţin cu Prospero dar, cum există şi vrăjitori buni care pot să ierte pe uzurpatori, povestea îşi poate urma cursul spre delectarea celor ce văd **Furtuna** pentru prima dată. Această vizualizare a condiţiei fiecărui personaj şi a relaţiilor dintre ele, capabilă să compenseze bogăţia de nuanţe a textului, inevitabil sacrificată de scenariul spectacolului, este ceea ce l-a preocupat pe Cornel Todea. Nu puţine momente (în special coregrafice) riscă să eşueze în feerie. De cele mai multe ori, însă, ele se salvează printr-un umor bine dozat sau printr-o ironică dezvăluire a mijloacelor tehnice cu care sunt produse efectele sonore, astfel încât spectacolul îşi revendică insistent o viziune modernă" (**Victor Parhon**).

Todorov, Ilie (1936, Chişinău): **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale, **Jucătorii** de N.V. Gogol, **Căsătoria** de N.V.Gogol, **Micile tragedii** de A.S. Puşkin, **Tartuffe** de Molière, **Radu Ştefan întâiul şi ultimul** de Aureliu Busuioc, **Nunta lui Figaro** de Beaumarchais, **Intrigă şi iubire** de Friederich Schiller – T.N. Mihai Eminescu, Chişinău. "În spectacolul lui Ion Ungureanu (Teatrul Luceafărul, 1968), personajul central era, fără doar şi poate, Radu Ştefan pe când în montarea lui Ilie Todorov, în centrul evenimentelor se află cronicarul Pafnutie, intelectualul, singurul care înţelege sensul adevărat al evenimentelor şi care, într-adevăr, se îngrijeşte de soarta ţării. Dacă în primul caz comedia, blamând parvenitismul şi imoralitatea puterii, avea şi nuanţe de ironie amară dar şi rezonanţe de ordin filozofic, aici domină satira publicistică directă, angajarea politică imediată. Este, în primul rând, un spectacol regizoral. Se pare că directorul de scenă s-a luat la întrecere cu autorul în căutarea unor procedee cât mai originale, cît mai semnificative pentru societatea noastră." (**Leonid Cemortan**, Radu Ştefan întâiul şi ultimul).

Toia, Nicoleta (1941, Avereşti-Roman – 2001, Bucureşti): **Oedip salvat** de Radu Stanca (T.N. Timişoara, 1969), **A doua faţă a medaliei** de I.D Sârbu (T. Dramatic, Galaţi, 1972), **Dragomana** de Radu Stanca (T. de Stat, Sibiu, 1975), **Dealul cu fântână arteziană** de Yannis Ritsos (T. de Stat, Sibiu, 1977), **Cuibul** de Tudor Popescu (T. de Stat, Sibiu, 1979), **Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă** de Horia Lovinescu, (1981), **Bătrânul** de Hortensia Papadat Bengescu

(1982), **Escu** de Tudor Muşatescu (1985), **Tactica şarpelui boa** după A.P Cehov (1986) - T.N. Iaşi. **Casa cu două intrări** de Calderon de la Barca (1970), **Cititorul de contor** de Paul Everac (1973), **Apus de soare** de Barbu Delavrancea (1971), **Căsătorie prin concurs** de Carlo Goldoni (1988), **Ador să mă mărit** după Somerset Maugham (1988), **Iluzii sentimentale** de Tudor Popescu (1989) – T. de Stat,Oradea. **Casa mare** de Ion Druţă (T. N. Chişinău, 1991), **Escu** de Tudor Muşatescu (T.N. Târgu Mureş, 1989), **Noapte albă** după Robert Anderson (T.N. Târgu Mureş, 1989), **D-ale carnavalului** de I.L. Caragiale (T.N. Weimar, 1976). "Căutările Nicoletei Toia s-au axat pe îmbogăţirea limbajului scenic pornind de la cele mai vechi tradiţii folclorice româneşti cu caracter ritualic până la explorarea posibilităţilor existente în teatrul de cameră, în spectacolul desfăşurat în cadrul intim al unui studio, în mijlocul spectatorilor, cu câteva elemente de decor sau recuzită." **(Ileana Berlogea)**

Toma, Vasile (1968, Deleşti, Vaslui): Buzunarul cu pâine de Matei Vişniec (Fundaţia Antigona), **Păcală şi popa** după Petre Dulfu (T.N. Timişoara), **Tanţa şi Costel** de Ion Băieşu (T. Dramatic, Galaţi), **Un bărbat şi mai multe femei** de Leonid Zorin (T. Evreiesc de Stat, 2001), **O zi de vară/În largul mării** de Slawomir Mrožek (Studioul Casandra, preluat de T. de Comedie, 1993), **Cimitirul păsărilor** de Antonio Gala (T. de Stat Oradea), **Cameristele** de Jean Gênet (T.N. Cluj Napoca). "Există o comedie sovietică de bulevard, un **vodevil sovietic** scris, între alţii de Arbuzov, Ghelman, Vampilov, Zorin şi mulţi alţii care au reuşit să împace religia etică de care se făcea atâta caz, cu adevărul pe placul tuturor. Autorii aveau, astfel, cel puţin două ţinte: una oficială, alta subversivă. Se anunţau şi se denunţau, în acelaşi timp, aceleaşi idei. Exact aşa se întâmplă cu celebrul text al lui Leonid Zorin **Un bărbat şi mai multe femei.** O piesă de cabaret foarte bine scris se transformă în melodramă cu mesaj etic. Totul pare dat de-a gata pentru actori. O mare provocare pentru o actriţă ce se simte în stare să joace opt roluri diferite: Soţia, Erotomana din tren, Poeta, Psihiatra, Colega care iubeşte în tăcere, etc. Pare că nu ai nimic de făcut decât să înveţi textul pe dinafară şi să te urci pe scenă. Aşa şi este, doar că aceste partituri "uşoare" ascund o capcană în partea superioară a interpretării. Zorin oferă **în scris** o apariţie onorabilă, dar lasă performanţa pe seama actorului. Te salvează oricând ca actor onorabil şi îţi dă posibilitatea să fii genial, dar nu dă şi geniul. Iulia Mâtcu a luat în piept această dilemă dar, din cele opt ipostaze ale femeii propuse de dramaturgul rus, îi place una singură pe care o interpretează perfect: poeta Marina Istomina. Dacă celelalte roluri sunt abia marcate sau parodiate, Marina Istomina trece în creaţie. De ce o preferă Iulia Mâtcu pe Istomina este o problemă de psihanaliză. Personajul este sofisticat, iubeşte poza aristocratică, afectează sentimente pe care le experimentează pentru a putea confecţiona versuri mai mult sau mai puţin penibile. Partenerul Iuliei Mâtcu este Ion Grosu care

debordează de energie şi mobilitate acaparând ritmul spectacolului până la uitarea de sine. El relatează povestea cetăţeanului sovietic ce are nevoie de un certificat "că nu este nebun" pentru a primi un carnet de şofer, în ritm de rock sau în acorduri narative de chitară, ca odinioară Vâsotski. Singurul element de decor este un lădoi paralelipipedic, multifuncţional, cu deschideri pe toate patru suprafeţele longitudinale, care se transformă, după împrejurări, în holul unui apartament, compartiment de tren, cufăr de voiaj şi chiar sicriu. Aici, regizorul Vasile Toma, actor de meserie, devine reflexiv: soţia înşelată intră în sicriu. Bea ceva dintr-o sticlă, se întinde pe fundul sicriului cu mâinile pe piept şi moare. Soţul vinovat va târî toată viaţa după sine acest atelaj funebru. Putea merge şi mai departe ca de exemplu, din lada miraculoasă să ţâşnească Iulia Mâtcu şi Ion Grosu pentru a juca din nou spectacolul. Totul este simetric, economicos şi uşor de transportat. Teatru la pachet."

TOMPA, **Miklos** (1910, Odorheiul Secuiesc – 1996, Târgu Mureş) : **Mătrăguna** de Niccolò Machiavelli (1946), **Soţia** de János Bókay (1947), **Avarul** de J.B.P. Molière, (1947), **Chestiunea rusă** de Konstantin Simon (1947), (1947), **Volpone** de Ben Jonson (1949), **Speranţa** de Herman Heyermans (1948), **O zi de odihnă** de Valentin Kataev (1949), **Tartuffe** de J.B.P. Molière (1949), **Chef boieresc** de Zsigmond Móricz (1949), **O scrisoare pierdută** de I.L. Caragiale (1949), **Argilă şi porţelan** de Arkadi Grigulis (1949), **Minerii** de Mihail Davidoglu (1949), **Micii burghezi** de Maxim Gorki (1949), **Iarbă rea** de Aurel Baranga (1950), **Vocea Americii** de Boris Lavreniev (1950), **Pescăruşul** de A.P. Cehov (1951), **Praga va rămâne veşnic a mea** de Juri Buriakovski (1951), **Două lagăre** de August Jakobson (1952), **Fericirea furată** de Ivan Franko (1953), **Învăţătoarea** de Sándor Bródy (1956), **Budai Nagy Antal** de Károly Kós (1957), **Ultimul tren** de Eugen Mirea şi György Kovács (1957), **Omul care aduce ploaie** de N. Richard Nash (1958), **Tragedia optimistă** de Vsevolod Vişnievski (1959), **Cyrano de Bergerac** de Edmond Rostand (1960), **Unchiul Vanea** de A.P. Cehov (1963), **Cuib familial** de Lajos Szabó (1964), **Un tramvai numit Dorinţă** de Tennessee Williams (1965), **Puterea întunericului** de Lev Tolstoi (1966), **Cine ucide dragostea?** de Petru Vintilă (1973), **Vilegiaturiştii** de Maxim Gorki (1974), **Fidelitate** de Lajos Szabó (1977), **Pasărea cântătoare** de Áron Tamási (1978), **Curcubeul înşelător** de Áron Tamási (1986) – T. Secuiesc de Stat/T. Naţional din Târgu-Mureş. **Romeo şi Julieta** de William Shakespeare (1967), **Cum vă place** de William Shakespeare (1970), **Copiii soarelui** de Maxim Gorki (1970), **Curcubeul înşelător** de Áron Tamási (1971), **Pârâul de munte** de Áron Tamási (1977), **Logodnicul nehotărât** de Áron Tamási (1979), **Suflet viteaz** de Áron Tamási (1981), **Formidabilul Gedeon** de András Sütı (1983) - T. Tamási Áron, Sfântu Gheorghe. **Banul Bánk** de József Katona (1975) - Teatrul Maghiar din Timişoara. **Tinereţea părinţilor** de Boris Gorbatov (1953), **Bătrâneţe zbuciumată** de Leonid Rahmanov (1957), **Pygmalion**

de G.B.Shaw (1960) - Teatrul de Nord Satu Mare, secţia maghiară. **Budai Nagy Antal** de Károly Kós (1967), **Casa Bernardei Alba** de Federico Garcia Lorca (1990) - Teatrul Maghiar de Stat, Cluj Napoca

Toscani, N. Al. /Nicolae Alexandrescu-Toscani (1920, Buzău – 1986, Bucureşti): **Chemarea mării** de John Millington Synge (T. Muncă şi lumină, Bucureşti, 1944), **Viraj periculos** de J.B. Priesley (1947), **Nuntă însângerată** de F. Garcia Lorca (1948) - T.N. Craiova. **O noapte furtunoasă** de I.L.Caragiale ((1950), **Căruţa cu paiaţe** de Mircea Ştefănescu (1950), **Slugă la doi stăpâni** de Carlo Goldoni (1951), **Surorile Boga** de Horia Lovinescu (1960), **Visul unei nopţi de vară** de William Shakespeare (1961), **Cezar şi Cleopatra** de William Shakespeare (1962) – T.N. Iaşi. **Intrigă şi iubire** (T. Giuleşti, 1952), **Cyrano de Bergerac** de Edmond Rostand (T.N Bucureşti, 1975). **Tache, Ianke şi Cadâr** de Victor Ion Popa (1957), **Povestiri din pădurea vieneză** de Odon von Horvath (1971)-T. Bulandra. "Regizor stanislavskian, adept al realismului, al jocului firesc şi sincer, al comportamentului scenic veridic, N.Al. Toscani caută expresia proaspătă, spontană, interiorizată a emoţiei, curăţată de înfloriturile patetismului rutinier. Lucrează consecvent în respectul textului, descifrarea intenţiilor autorului fiind primul său gând. Elaborează scenic în strictă dependenţă de replici, logicitatea imaginii şi a mişcării venind din interiorul textului. Nu riscă nimic, de aceea spectacolele sale sunt clare, uneori plate, şi au echilibru compoziţional." **(Ştefan Oprea)**

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ţ

Ţepeneag, Tudor: Parcul de Botho Strauss (T.N. Bucureşti, 1996). "Botho Strauss, o celebritate în dramaturgia occidentală, un fel de Koltes german, cultivat, ca şi acesta, de regizorul Peter Stein, păşeşte cu stângul în România prin spectacolul pus cu **Parcul,** montat la Teatrul Naţional din Bucureşti de Tudor Ţepeneag, ajustat, se spune, de Radu Băieşu şi Eugen Cristea. Textul este o parafrază deprimată la **Visul unei nopţi de vară** de Shakespeare. Nu mai este un vis feeric în pădurile unei Atene imaginare ci un vis urât german contemporan. Pădurea magică shakespeariană a devenit parcul citadin al societăţii de consum populat cu noctambuli, punckişti, erotomani, cloşarzi sau homless-i în care perechile de îndrăgostiţi încurcate de Puck devin familii adulterine interşanjabile iar Titania, nărăvaşă, îşi dezvoltă, arhetipal, infinita sexualitate. "Visul unei nopţi de vară" va fi pentru ea împerecherea cu un taur alb din care se va naşte un minotaur incestuos, Fiul Titaniei, îndrăgostit de propria mamă. Puck-ul german al lui Botho Strauss se numeşte Cyprian şi este interpretat cu graţie şi inteligenţă de Mihai Călin. Postmodernist şi textualist cu gustul culturii, Strauss încarcă piesa cu citate din Shakespeare dar şi cu dialoguri a la Shakespeare scrise de el însuşi. Climatul senzual din feeria shakespeariană este degradat în chip epigonic: perechile îmbătrânesc între ipocrizie şi impudoare iar Puck/Cyprian este, aici, artistul mercantil care exploatează sexualitatea pământenilor. În textura încărcată a dramei sunt introduse şi foste actualităţi despre rasism, invazia americană în Vietnam, al cărăui răsunet este, astăzi, abia perceptibil. Dacă visul shakespearian a devenit un coşmar, este şi pentru că Shakespeare a devenit Botho Strauss. Pedagogia dragostei pe care o exercită Oberon, zeul pădurii, asupra nestatornicei Titania se încheie cu un eşec: înfrânt, zeul se amestecă printre oameni, ca un înger căzut. Încercând să însceneze sumedenia de teme din text, Tudor Ţepeneag nu face decât să le enunţe şi să le ilustreze. Niciodată să le aprofundeze cu mijloacele teatrului. Este regretabil că Maia Morgenstern (Titania) este silită să se risipească într-un rol extenuant alături de un partener (Andrei Finţi – Oberon) în evidentă criză de formă. Lâncezesc şi scenele cu cele

două perechi Demeter şi Helena, Lysander şi Hermia, în varianta germană Helen (Tatiana Constantin)-Georg (Tomi Cristin) şi Helma (Ecaterina Nazare) – Wolf (Armand Calotă). Sărac în efecte şi stângaci decorat (două imense ghirlande din iederă de plastic) spectacolul lui Ţepeneag trebuie să fi fost costisitor de vreme ce actorii schimbă trei, patru costume, fără efecte relevante în afara celor strict decorative. Contactul românilor cu universul atât de grav şi profund al dramaturgului german a fost, însă, stabilit. Sunt de aşteptat versiuni scenice pe măsură.

Ţintar, Marcel: Domnişoara Iulia de August Strindberg (T. Radu Stanca, Sibiu, 1998). "Servitorul Jean o reduce pe Iulia la starea de prostituată de hotel, dar spaţiul în care lucrează regizorul – bucătăria unui imens hotel, uzina unui imens abdomen înfometat – este bine gândit în sine, fără legătură, însă, cu personajul lui Strindberg"

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

U

Ungureanu, Ion (1935, Opaci, Căuşeni/Basarabia): **Nota zero la purtare** de Virgil Stoenescu şi Octavian Sava (1970), **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian (1970), **Georges Dandin** de Molière (1970), **Minodora** de Andrei Strâmbeanu, **Jodelet – slugă şi stăpân** de Pierre Scarron– Teatrul Luceafărul, Chişinău. A montat la Moscova **Nora** de Henrik Ibsen, **Sfânta Sfintelor** de Ion Druţă, **Macbeth** de William Shakespeare.

Urschi, Gheorghe (Chişinău): **Testamentul** de Gheorghe Urschi (T. Luceafărul, Chişinău, 1993). " **Testamentul** lui Gheorghe Urschi ne-a pus în contact cu o mostră de dramaturgie moldoveană. O farsă, cu un desen regizoral expansiv dar cu un decor din alt spectacol. Publicul s-a arătat receptiv la acest neo-semănătorism comic ce putea fi atenuat prin apelul la cultura farsei populare medievale"

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

V

VALTER, **Petru** (1930, Roman – 1980, Bacău): **Fantezii** (1974), **Integrala Creangă, Capra cu trei iezi, Dănilă Prepeleac, Harap Alb, Fata babei şi fata moşului, Punguţa cu doi bani, Prostia omenească, Iancu Jianu, Aladin şi lampa fermecată, Prâslea cel voinic şi merele de aur, Dumbrava minunată, Cum poţi să dai de dracu, Fram, ursul polar.** – toate la T. de animaţie, Bacău. "Petru Pavel a brevetat multe din invenţiile sale legate, mai ales de iluminarea pentru cabinetul negru. /.../ În **Fantezii** a utilizat fenomenul de persistenţă retiniană pentru a realiza imaginea unor personaje din surse mişcătoare de lumină" (**Cristian Pepino**)

VARODI, **Matei** (Bucureşti, 1953): **Moscheta** de Angelo Beolco Ruzzante (1976), **D ale carnavalului** (1977), **Excursia** de Theodor Mănescu (1977), **Micul infern** de Mircea Ştefănescu (1978), **Martirii** de Nicolae Jianu (1978), **Take, Ianke şi Cadâr** de Victor Ion Popa (1979) – Teatrul de Stat, Turda. **Europa, aport, viu sau mort** de Paul Cornel Chitic (1980), **Hangiţa** de Carlo Goldoni (1980), **Pensiunea doamnei Olimpia** de I.D. Şerban (1981) – Teatrul Victor Ion Popa, Bârlad. **Cadrilul** de Liviu Rebreanu (1982), **Puricele în ureche** de Georges Feydeau (1983), **Cartea lui Ioviţă** de Paul Everac (1984) – Teatrul de Stat, Sibiu. **Jeppe de la munte** de Ludwig Holberg (1992), **Pescăruşul** de A.P. Cehov (1992), **Rosmersholm** de Henrik Ibsen (1993), **Preludiu la Electra** de Petru Dumitriu (1994), **Oamenii cavernelor** de William Saroyan (1994), **Stăpânul tăcerii** de Horia Gârbea (1995), **Visul unei nopţi de iarnă** de Tudor Muşatescu (1995), **Joc dublu** de Robert Thomas (1995), **Dictatorul** de Alexandru Kiriţescu (1996), **Pescăruşul din livada de vişini** de Horia Gârbea (1997), **Vlaicu Vodă** de Alexandru Davila (1998), **Escu** de Tudor Muşatescu (1998), **Morişca** de Marin Ioniţă (2002), **Casa cu ţoape** de Dumitru Dinulescu (2003), **Pygmalion** de G.B. Shaw (2004). "Matei Varodi, regizorul celor două drame, găseşte de fiecare dată o idee ordonatoare care face legătura între experienţa de viaţă a spectatorului şi dinamica întâmplărilor scenice. În Pescăruşul, eşecul reprezentaţie cu piesa lui Kostea Treplev se

BUCHAREST UNIVERSITY LIBRARY

prelungeşte în destinul tuturor personajelor, atingându-le pe toate cu aripa ratării. /.../ În Preludiu la Electra, actorii refac sub ochii spectatorului demersul autorului: perenitatea mitului se verifică prin modul în care suportă motivaţiile psihologice şi tensiunile tulburi adăugate în trei milenii de trăire. Mitul nu se clatină, în schimb, spectacolul ezită între grandilocvent şi terestru, pierzând contactul cu adevărul dramei (**Magdalena Boiangiu**)."

VARTIC, **Andrei** (Dănceni-Chişinău, 1948): **Oedip-rege** de Sofocle (1974), **Pasăre în vânt** (1975), **Lumina ta** (1977), **Lupii** (1979), **Scene din viaţa trandafirului,** (1981), **Comedienii** (1983), **Cânticele comice** de Vasile Alecsandri (1983), **Sentinţele neasemuitului Inorog** de Dimitrie Cantemir (1983), **Ce vor scriitorii**, (1989), **Cârnăţarul** de Aristofan (1991), **Matca** de Marin Sorescu (1992), **Troliebusul** de Val Butnaru (1992), **În faţa morţii** de August Strindberg (1993), **Shock, Show, Shop** (1993), **Preţioasele ridicole** de Molière (1993), **Les sacres du printemps** după Cehov-Stravinsky (1994), **Moldavian Hard Rap** (1994). "Andrei Vartic, directorul Teatrului Alexei Mateevici, a încercat o versiune modernă cu o piesă de Strindberg (**În faţa morţii**) monotonă, anostă, îndelung frazată, dar nu lipsită de o anume distincţie a imaginii. "

VASILE, **Dan**/Deutsch (1925, Oradea): **Harap Alb** (1983) – T. de păpuşi, Cluj Napoca

VASILE, **Dan (1975): Preludiu la Electra** de Petru Dumitriu (Theatrum Mundi, Bucureşti, 2001). " Propunerea tânărului regizor Dan Vasile de a aduce în centrul atenţiei piesa lui Petru Dumitriu este un act de cultură, dar şi unul de curaj. În spaţiul ingenios creat de Alina Herescu, el creează un catharsis modern al Fiului risipitor." (**Mariana Criş**)

VĂLEAN, **Andreea** (1972, Bucureşti): **Emigranţii** de Slawomir Mrozek (Studioul Casandra, 2000), **Poveşti de familie** de Biljana Srbljanovici (Teatrul Nocturn, Bucureşti, 2002), **Norway, today** de Igor Bauersima (T. Odeon, 2002)."Deşi este vorba despre sinucidere şi despre moarte, umorul negru, ironia şi autoironia însoţesc ca un contrapunct replicile celor doi protagonişti. **Norway, today** este un spectacol ca o probă de maturitate pentru Andreea Vălean şi actorii Paula Simion şi Gabriel Pintilei." (**Marina Constantinescu**)

VEAKIS, **Yannis: Dansul morţii** de August Strindberg (T. Bulandra, 1968), **Montserrat** de Emmanuel Robles (1968), **Cina** de Iakovos Kambanellis (1993) –T. Dramatic, Galaţi.

VIŞA, **Iulian** (1949 – 1993): **Vicleniile lui Scapin** de Molière (T. Mic, 1972), **Trafedia fecioarei** de Francis Beaumont şi John Fletcher (T. de Stat, Sibiu, 1972), **Răceala** de Marin Sorescu, **Oedip salvat** de Radu Stanca, **Camino Real** de Tennessee Williams (1973-1980, T. de Stat, Sibiu). **Căsătoria** de N. V. Gogol (T. Dramatic, Baia Mare, 1975), **Slugă la doi stăpâni** de Carlo Goldoni (1976), **Îmblânzirea scorpiei** de William Shakespeare (1980) - T. Tineretului, Piatra Neamţ. **Decameronul** după Boccaccio, **Chang-Eng** de Goran Tungstrom, **Cartoteca** de Tadeusz Rozewevicz (1991-1993) - T. Radu Stanca, Sibiu. "Iulian Vişa, autorul spectacolului sibian cu **Tragedia Fecioarei,** a debutat pe o scenă profesionistă anul trecut, fiind încă student, cu o reprezentaţie destul de controversată, **Vicleniile lui Scapin.** Astăzi cred că importanţa acestui spectacol, privit şi prin prisma a ceea ce tânărul regizor a împlinit cu piesa celor doi scriitori ai Renaşterii engleze Francis Beumont şi John Fletcher, a fost mult diminuată de critici, trecându-se prea uşor peste intenţia regizorală/.../ Piesa de intrigă şi neaşteptate răsturnări de situaţii a lui Beaumont şi Fletcher, autori contemporani cu Shakespeare care îşi încep colaborarea prin 1608, la trei ani de la prima reprezentaţie a **Regelui Lear,** nu contează, în lectura lui Iulian Vişa, prin senzaţionalul şi violenţa actelor ci pe relaţiile pe care le dezvăluie, accentul căzând pe demascarea puterii şi a caracterului ei arbitrar. Subordonând orice detalii şi devieri rigorii compoziţionale, construit şi condus demonstrativ, spectacolul se compune din două planuri, inteligent şi sugestiv reprezentate plastic de Adriana Leonescu. Unul care aduce acţiunea aproape de spectatori, în avanscenă, unde complicatele şi falsele raporturi de la curtea regală se consumă bine trucate de o mască evlavioasă, contrastând puternic cu ceea ce se petrece în scena propriu zisă (aceasta constituind cel de al oilea plan, scufundată într-o atmosferă de mister şi teroare." **(Ion Cocora).** " Manifestul lui Iulian Vişa, lansat la Piatra Neamţ prin **Slugă la doi stăpâni** era provocator prin felul de a întoarce spatele retoricii politice (în acea perioadă chemarea la **teatrul politic** fiind foarte uzuală) şi discursului de tip ideologic /.../ precum şi prin zgâlţâirea puternică, seismică aproape, produsă în teatrul românesc, resemnat în căutarea unor scheme alegorice şi esopiste/.../Vişa se arată indiferent la orice fitile şi şopârle care ţineau în viaţă teatrul în deceniul opt, propunând o întoarcere la originar, la acea bucurie primară a jocului..." **(Cristian Livescu)**

VLAD, **Geta : Anunţ la Mica publicitate** de Alexandru Sever (T. Giuleşti, 1981). "Ar fi exagerat, desigur, să pretindem regiei să acopere în întregime ezitările dramaturgice ale autorului. Totuşi, ceva mai mult se putea face" **(Traian Şelmaru)**

VOICU, **Bogdan** (1972, Ploieşti): **Picnic pe câmpul de luptă** de Fernando Arrabal, **Groapa din tavan** de Matei Vişniec, **Întoarcerea lui Espinoza** de Radu Macrininici, **Povestea poveştilor** după Ion Creangă, **Suferinţele tânărului**

Werther după J.W. Goethe – la Teatrul Andrei Mureşanu, Sf. Gheorghe, **Bolnavul închipuit** de Molière (T. Tineretului, Piatra Neamţ, 1996), **Cursa de vulpi** de Cristian Palustran, **Domnişoara Helsinka** de Gheorghe Astaloş (1997) - T. Toma Caragiu, Ploieşti. "Coborând fără trepte în obscuritatea accidentată se intră direct în decor: două cauciucuri mari ca masă, un godin în care arde focul, o pală de paie şi două mantale militare ca pat, o ieşire cu scară de lemn, alta mascată cu două panouri obosite. Un spaţiu pentru şobolani şi dezertori " **(Doru Mareş)**

Z

ZAMFIRESCU, Florin: Gaiţele de Alexandru Kiriţescu (1992), **Improvizaţia de la Paris** de Jean Giraudoux (1995), **Casa de pe graniţă** de Slawomir Mrożek (1996)- Studioul Casandra, Bucureşti. **Adunarea femeilor** de Aristofan (1996), **Conul Leonida faţă cu reacţiunea** de I.L. Caragiale (1996), **Anonimul veneţian** de Giuseppe Berto (1997) - T. Mihai Eminescu, Botoşani. **Norii** de Aristofan(1997) – T. Sică Alexandrescu, Braşov.

CUPRINS

I.

Teatrul nefolositor şi imperfect 5

II.

Fragmente 13
Sorana Coroamă Stanca. Cafeneaua. Nu suntem îngeri. Seară cu dans 17
Liviu Ciulei. Sfârşitul lumii. O scrisoare pierdută 23
Gheorghe Harag. Azilul de noapte din biserica părăsită. Restaurarea vodevilului. Trupul cu două capete. Alexandru cel Mare şi Alexandru cel Mic 31
Vlad Mugur: Sfârşitul Troiei, un recviem. Lumea în două personaje. De la artă, la comentariul ei. Auzi materia plângând. Spectacolul unui proiect ..39
Horea Popescu. Ondine, o superproducţie. Unde sunt cărţile pe care nu le-am scris. 49
Dan Alecsandrescu. Alegoriile etnice ale lui Suto Andras. Noaptea cabotinilor. Teatrul rural. Amurgul burghez. Othello şi Conul Leonida. Lucian Blaga şi Paul Everac 55
Ion Cojar: Tragicul de fiecare zi. Rauţchi în **Hagi Tudose.** O tragedie teoretică. Faţetele personajului. Un martir ridicol al Europei 65
Constantin Codrescu. Teatrul românesc la Sfântu Gheorghe. O lecţie severă de istorie patriotică. Din nou la Brăila 75
Valeriu Moisescu. Teatrul în rezistenţă. Un happening întrerupt. 81
Dinu Cernescu: George Constantin şi ceilalţi. Divertismentul pur. "Au cabaret, au cabaret". 87

BCU ALEXANDRU UNIVERSITY LIBRARY

Ioan Ieremia. Medeea şi Marghioala. Energia pamfletului.
Eroarea politică a regelui Lear. Plăcerea comediei clasice. Dalbul pribeag.
Spectacolul patriotic. Actori în dublu recital 93
Cătălina Buzoianu: Gina, Cătălina şi Ecaterina. Servituţile dramatizării.
Virtuţile dramatizării. Spectacolul "de idei". Autorul în căutarea personajelor.
Un înşelător album de epocă. Opera crossover şi opera de trei parale.
Încă un rol pentru Valeria Seciu. Love Story cu pigment pedofil 103
Grigore Gonţa. Fata din Andros. Ce formidable bordel.
O nouă scrisoare pierdută. 119
Nicolae Scarlat. Piticul din grădina de vară şi pruncul mântuitor.
Două generaţii pentru Mazilu. O piesă cu ghinion: **Strigoii** de Ibsen. 125
Mircea Marin: Un asasinat internaţional. Refuzul comediei. Cronica
României postbelice. Mobilă şi durere. Republica ideală a lui Vlad Ţepeş.
Jocul vieţii şi al morţii în deşerul de cenuşă. Infernul este o cameră.
Golgota răsturnată. Epilog cu Ceasornicăria Taus. 131
Mircea Cornişteanu: Nu ne naştem toţi la aceeaşi vârstă.
Melodrama sovietică. Efectul de scenă. Formula lui Cornişteanu.
Ulysse travestit. D-ale carnavalului. Modelul şi caricatura. 143
Florin Fătulescu. Un iubitor al absurdului. Singur printre simboluri.....86
Anca Ovanez. Obsesia "intenţiei regizorale". Tema umbrei în **Despot Vodă** 89
Aureliu Manea. Un text vietnamez în commedia del arte.
Fiecare ştie totul despre fiecare. Legenda căutătorului de aur.
Clownii periculoşi ai lui Mazilu. Tragedia antică în viziune goetheană.
Horia într-o icoană pe sticlă 155
Alexandru Tocilescu. Paradis de ocazie. Un oratoriu comic.
Oblomov din Livada de vişini 163
Visarion Alexa. Energia expresivă. O sărbătoare princiară. Personajul văzut din
spate. 171
Dan Micu. A vorbi sau a nu vorbi, aceasta-i întrebarea.
Binele steril şi Răul fecund. 177
Gelu Colceag. Jubileul Caragiale (Tablă de materii).
Carnavalul bucureştean. Comedia ca stare de spirit.....183
Mihai Mălaimare 191
Cristian Ioan. Ionesco pe înţelesul tuturor.
Conul Leonida la Muzeul Naţional de istorie. Maşinăria Cehov.
Pamfletul comic. 195
Silviu Purcărete. De la marionete la son et lumiere.
Un pariu pierdut: Caragiale magicul. Ubu Roi între clipă şi durată.
De la teatrul literar la teatrul imaginii. Geneza Europei în simboluri acvatice.
Dom Juan de Limoges. Viziuni ostile asupra sexului. 203

Cristian Pepino. Realitatea artificială. Semi-marioneta.
Play Faust. Marionete –imagini.....215
Horaţiu Mălăele. Mălăele contra Zamfirescu. Actori de gen şi
actori fără "gen". Caricatura pe viu 223
Alexander Hausvater. Cocteil româno-american. Hauswater, violatorul.....229
Mihai Măniuţiu: Don Quijotte în exil. Un coşmar în coşmar.
Teoria actorului de avangardă. Vrăjitoarele din Macbeth.
Lupta cu sine. Un filozof cu umor. Victoria asupra textului.
Tragicul de fiecare zi. Ionesco în grafitti şi Aristofan a l'americaine.
Textul şi umbra lui. Omorul în catedrală, un Contra Faust. Iubirea provoacă
inteligenţa. Un paradox: utopia realizată. Tragicul inaccesibil.
Războiul sexelor. Cruzimea comică. Biblia scufundată. Privirea în abis.
Pescuitorii de perle. 235
Alexandru Dabija. Refugiul în teatru. Cazul Ifigenia, un complot militar.
Contrareforma. Umorul basmelor.....261
Dragoş Galgoţiu: Zgomotul şi furia. Discuţie fără martori.
O femeie drăguţă cu o floare şi ferestre spre nord. Limitele eseului.....269
Tompa Gabor: Totalitarism în familie. Ţarul Ivan Vasilievici.
Rică Venturiano în recital. Un Nobel chinez. Ionesco închis în propria simetrie.
Bulgakov şi Molière. Un nebun şi un viitor nebun.
Toţi trăim, doar Hamlet a murit 275
Victor Ioan Frunză: Sensul disproporţiilor. Cutia cu păpuşi.
Portretul lui Lenin. Lipsa de stil şi obstinaţia stilistică. Frumuseţea efebilor.
Viziuni ionesciene.....287
Dominic Dembinski: Drama miresei. Passacaglia. Arlechino în Conul Leonida.
Regia pe porţiuni.Tartuffe, politician. Teatrul de conversaţie.
Melodrama americană 299
Alexandru Darie. Geniul şi criticul. Test de fidelitate.
Arta ca viaţă intangibilă. Sfârşitul Romei sau Radiografia răzbunării. 309
Dan Puric. Să fi dispărut cu totul cuvintele? Costumele.
Omagii vesele şi triste 317
Petru Vutcărău. Momente şi schiţe de Matei Vişniac. Strigătul.
Încurcăturile de la Teatrul Mic 323
Beatrice Bleonţ. Romeo şi Mercutio. Un vis teatral cu regizorul pedepsit.
Claudiu Bleonţ şi reabilitarea declamaţiei.
Un film pe scenă. Teatru pentru public 329
Alexandru Vasilache. Ana Karenina. Despărţirea de maeştri.
Jam session cu Nunta lui Figaro. 337

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Alice Barb: Goldoni şi olandezul zburător. Frigidere pentru actori.
Legenda ultimului împărat. Anna Karenina, prinţesa Kitty
şi prinţesa Dolly 343
Felix Alexa. Existenţa infernală. Precauţie şi hipercorectitudine.
Cercul închis al amorului. Don Quijotte a la russe.
O noapte furtunoasă pe un balansoar 351

II

Secvenţe 357

Ion Deloreanu (1920), I.G. Russu (1924), Marin D. Aurelian (1925), Dan Nasta (1925), Victor Tudor Popa (1925), Eugen Vancea (1926), Kovacs Ildiko (1927), Eugen Todoran (1933), Eugen Traian Borduşanu (1934), Sergiu Savin (1936), Michel Făgădău (1937), Alexandru Tatos (1937), Dorel Vişan (1937), Petre Bokor (1940), Constantin Dicu (1940), Tudor Mărăscu (1941), Dan Piţa (1942), Mircea Daneliuc (1943), Ion Bordeianu (1944), Anca Ovanez (1944), Florin Fătulescu (1945), Virgil Tănase (1945), Cristian Hadji Culea (1946), Kincses Elemer (1946), Ion Ciubotaru (1949), Ştefan Andrei Darida (1950), Mihai Manolescu (1951), Laurian Oniga (1951), Bogdan Ulmu (1951), Radu Dinulescu (1952), Mihai Lungeanu (1953), Horaţiu Mihaiu (1953), Zoltan Schapira (1955), Ludmila Szekely Anton (1955), Lucian Sabados (1956), Ştefan Iordănescu (1958), Tudor Chirilă (1960), Alexandru Grecu (1960), Cristina Ioviţă (1960), Ovidiu Lazăr (1960), Virgil Andrei Vâţă (1960), Atila Visauer (1960), Mona Chirilă (1961), Gavril Pinte (1961), Andreea Vulpe (1961), Nicolae Caranfil (1962), Mihai Constantin Ranin (1963), Irina Popescu Boieru (1963), Ion Ardeal Ieremia (1965), Ion Mircioagă, Vasile Nedelcu, Dan Tudor (1967), Teodor Cristian Popescu (1967), Nona Ciobanu (1968), Vlad Masacci (1968), Anca Bradu (1969), Gelu Badea (1970), Răzvan Dincă (1970), Camelia Hâncu (1970), Bogdan Voicu (1970), Mihai Mihalcea (1972), Ada Lupu (1973), Mara Paşici (1973), Claudiu Goga (1974), Szabo K. Istvan (1976), Gianina Cărbunariu (1977), Radu Apostol (1977).

III.

Instantanee 497

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

De ce merg la teatru cei care mai merg încă la teatru? Se vorbeşte despre o aşa zisă putere sau forţă a teatrului, deşi, alăturate, noţiunile de artă şi forţă par incompatibile. Ideea de forţă a teatrului, porneşte din latura pragmatică a spiritului. Acea parte ce nu suportă faptul că există lucruri care nu servesc la nimic. Iar artele au fost totdeauna expuse suspiciunii de inutilitate. Dar, orice formă de militantism (termenul definind mai degrabă dorinţa de forţă decât forţa însăşi), împinge teatrul în zona utilului de unde cu greu mai poate fi scos. De fapt, omul este, prin excelenţă o fiinţă avidă să vadă ceea ce ştie deja. Privirea în oglinda teatrului îl ajută să se detaşeze exact atât cât este nevoie pentru a vedea ce anume ştie. Curiozitatea de a vedea ceea ce ştii este un viciu ce include toate formele de narcisism: de la a te admira pe o video casetă dansând la o nuntă sau călătorind în Italia, până la a savura propria colecţie de poze. Teatrul nu este nici mai mult, nici mai puţin, decât tendinţa omului de a se sătura privindu-se pe sine, nu pe ceilalţi, cum ar părea. Un mod de a deveni, pentru o clipă, celălalt, profitând de un plasament mai bun în studierea propriei persoane. Este un schimb de impresii necesar pe care, nu strada, ci doar teatrul, cu sistemul său de personaje în acţiune îl poate satisface.

Mircea Ghiţulescu

ISBN 973-8333-26-1
9 789738 333260